item.6

item.6

"... O sertão está em toda a parte."

João Guimarães Rosa, ***Grande Sertão: Veredas***

item *chega ao sexto número, trazendo textos e imagens em torno do tema "fronteiras", visto aqui pelos diversos colaboradores enquanto contorno, interface, passagem, ruptura e limite. As contribuições se estendem por vários caminhos, desde a análise antropológica da demarcação de territórios urbanos (Alba Zaluar) e a abordagem de viés filosófico acerca da representação do futuro na atualidade (Paulo Vaz), até os textos de artistas — Alex Hamburger, Eduardo Aquino e Karen Shanski, Jordan Crandall, Marcelo Coutinho e Miguel Leal — em que são abordados, respectivamente, os limites entre poesia e experimentação, as relações entre circuto de arte e sociedade no Brasil, as continuidades e descontinuidades entre corpo orgânico e tecnológico, as regiões de contato entre literatura e artes visuais e a prática nômade de ultrapassar fronteiras. As antropólogas Florencia Ferrari e Paula Miraglia, editoras da revista* Sexta-feira, *realizaram entrevista com Nelson Brissac, que publicamos na seção* **dois pontos**. *Isto marca o início de uma colaboração entre as duas revistas, revelando convergências entre seus projetos. Em* **conversações** *apresentamos documentação referente ao encontro de Anna Bella Geiger com Joseph Beuys, ocorrido em 1975, em Nova York. Nesta edição, a capa e a seção de abertura foram desenvolvidas a partir de trabalhos fotográficos do artista Mario Ramiro. Por fim, agradecemos ao Programa Petrobras Artes Visuais pelo patrocínio que permitiu a realização de mais este número de* ***item.***

os editores

item.6

março 2003

editores
Eduardo Coimbra *ecoimbra@revistaitem.com.br*
Ricardo Basbaum *rbasbaum@revistaitem.com.br*

projeto gráfico
Amalia Giacomini *projeto1@revistaitem.com.br*

publicidade
Luciana Costa *anuncios@revistaitem.com.br*

agradecimentos
João Modé, Suely Rolnik, César Oiticica Filho, Rosane Preciosa, Luiza Interlenghi, André Stolarski e Valdinar Fernandes Rocha

patrocínio
Petrobras Artes Visuais

produção editorial e distribuição
Editora Casa da Palavra

capa e páginas 1, 2, 3, 5 e 17, a partir de:

Mário Ramiro
Sonâmbulos
fotografias da hora do sono, 2000
linha Düsseldorf/Köln

"É inevitável. Seja nas primeiras horas da manhã ou ao final do dia o sono nos invade quando nossos corpos saculejam ao ritmo entediante dos trens, ônibus e barcos. E enquanto dormimos nossos corpos avançam pelo espaço sobre trilhos, estradas ou pela água, o que não deixa de caracterizar um certo tipo de sono ambulante, de sonambulismo. Essas imagens foram colhidas com uma câmera semi-oculta e na maioria das vezes elas se apresentam ligeiramente fora de foco, já que a distância focal entre os sonâmbulos e a câmera foi estimada com a maior discrição pelo operador do aparelho." (Mário Ramiro)

Edição de 2000 exemplares impressos nas oficinas da *Donnelley Cochrane* em papel Alta alvura alcalino 120g/m² [miolo] e papel Cartão Supremo Duo Design 300g/m² [capa].

Praça Floriano 55 sala 1103
Rio de Janeiro RJ 20031-050
T (21) 2220 5252 e 2215 2382
editora@casadapalavra.com.br
www.casadapalavra.com.br

ISSN - 1415-7675

BASBAUM, Ricardo, COIMBRA, Eduardo (Org.)
Item: Revista de Arte, n.6 . Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2003

1. Arte-Periódicos 2. Crítica de arte
3. Estudos Culturais 4. Transdisciplinaridade

I. Espaço Agora/Capacete
II. Título

colaboradores

Florencia Ferrari é mestre em Antropologia Social e Assistente Editorial da Editora Cosac & Naify.
Paula Miraglia é doutoranda em Antropologia Social e Gerente de Pesquisa do Instituto Sou da Paz. Ambas são fundadoras da revista *Sexta Feira - antropologia, artes e humanidades*, da qual integram o corpo editorial.
Alba Zaluar é antropóloga, trabalha no Instituto de Medicina Social da UERJ, onde coordena o NUPEVI - Núcleo de Pesquisa das Violências. Nos últimos quinze anos vem pesquisando e publicando sobre o tema da criminalidade e da violência urbana ligada ao tráfico de drogas e de armas. Autora e organizadora, entre outros, dos livros *Desvendando Máscaras Sociais* (Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1975), *Cidadãos Não Vão ao Paraíso* (Escuta, São Paulo, 1994), *Condomínio do Diabo* (Revan, Rio de Janeiro, 1994), *Da Revolta ao Crime S.A.* (Moderna Editora, São Paulo, 1996), *Drogas e Cidadania* (Brasiliense, São Paulo, 1999), *Um Século de Favela* (FGV, Rio de Janeiro, 2002).
Alex Hamburger pratica atividades interdisciplinares de poesia verbivocovisual, performance, vídeo, etc. desde dos anos 80, de forma pioneira no Brasil, tendo participado de diversos eventos com a utilização destas técnicas e estratégias. Entre suas "publiedições" figuram os livros *Kit Seleções* (Shogun Art Ed., Rio de Janeiro. 1986, poesia verbal), *110/220V* (Editora Achiamé, Rio de Janeiro, 1987, poesia verbal), *Biologia de um mineroslavo* (Inedições AAGÁ, Rio de Janeiro, 1991, livro de artista) e *Grafemas* (Inedições AAGÁ, Rio de Janeiro, 1991, livro de artista) e os trabalhos sonoros *12 Sonemas* (Inedições AAGÁ, 1994, audiocassete) e *Hard Disk* (Inedições AAGÁ, 2002, CD). Participou das antologias de poesia sonora *Poesia Sonora Hoje* (Org. Philadelpho Menezes Ed./Lab. Linguagens Sonoras PUC/SP) e *Homo Sonorus* (Antologia Internacional de Poesia Sonora, NCCA, 2000, Kaliningrado, Rússia).
Eduardo Aquino e **Karen Shanski** formam juntos o *spmb* e realizam projetos diversos, sempre buscando uma abordagem crítica da prática criativa, na elaboração de instalações, palestras e design, tanto no Canadá como na Europa. Karen Shanski recentemente colaborou com Rem Koolhaas no Office of Metropolitan Architecture em Roterdã, Holanda. Eduardo Aquino leciona na Universidade de Manitoba em Winnipeg, Canadá.
Jordan Crandall (www.jordancrandall.com) é artista e teórico dos *media*. Professor assistente do Departamento de Artes Visuais da Universidade da Califórnia, San Diego, Estados Unidos. Realizou diversas exposições individuais ao redor do mundo, em locais como Museu de Arte Contemporânea Kiasma (Helsinki, 2002), AGORA (Rio de Janeiro, 2002), TENT Centrum Beeldende Kunst (Roterdã, 2001), Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Graz, 2000), ARTLAB (Tokyo, 2000) e Museo de Arte Carillo Gil (Cidade do México, 2000). Co-editor de *Interaction: Artistic Practice in the Network* (New York: D.A.P., 2001) e autor de *Suspension* (Documenta X, 1997). *Drive*, antologia de projetos e textos críticos, será publicada em breve pela Hatje Cantz Verlag.
Marcelo Coutinho é artista plástico e reside em Recife. Professor do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da UFPE. Tem dedicado seu trabalho plástico à construção de um dicionário de neologismos ("dicionário crítico à maneira da farsa ou de um defeito de método nas ciências"), materializado sob a forma de instalações, ações performáticas, áudios digitais e ensaios. Participou de diversas exposições, entre as quais o Salão Nacional de Artes Plásticas (MAM-RJ, 1999), Panorama da Arte Brasileira 1999 (mam-sp), Mistura+Confronto (Cidade do Porto, Portugal, 2001), O Artista Pesquisador (MAC-Niterói, 2001) e Caminhos do Contemporâneo - 1952/2002 (RJ, Paço Imperial, 2002). Em 1996, criou junto com os artistas plásticos Ismael Portela, Oriana Duarte e Paulo Meira, o grupo Camelo, de forte atuação nacional.
Paulo Vaz é professor de Filosofia da Escola de Comunicação/UFRJ. Atua como um dos coordenadores do Grupo de Pesquisa Ciberidea, que estuda as dimensões culturais e subjetivas das novas tecnologias. Autor de *Um pensamento infame* (Rio de Janeiro, Imago, 1992) e *O Inconsciente Artificial* (São Paulo, Unimarco, 1997).
Miguel Leal é artista plástico. Vive e trabalha no Porto, Portugal. Co-diretor da organização flutuante Virose (www.virose.org). Publicou recentemente o ensaio "O campo expandido do corpo", *in Arquitectura - Prótese do Corpo* (Porto, FAUP/Hangar, 2002). A partir do início dos anos 90 toma parte em diversas exposições, em Portugal e no exterior, destacando-se as individuais Projeto Bunker (Coimbra, CAPC, 1999) e Atlas (Porto, Galeria Marta Vidal, 2001) e as coletivas UrbanLab - Bienal da Maia (Fórum da Maia, 2001) e Plano XXI / Portuguese Contemporary Art, Cinema & Music (Glasgow, Glasgow School of Arts, Mackintosh Museum, 2001), entre outras.
Anna Bella Geiger é artista plástica. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Expõe regularmente desde 1953, quando participou da I Exposição de Arte Abstrata Nacional (Petrópolis, Hotel Quitandinha). Dentre suas várias mostras individuais destacam-se CIRCUMAMBULATIO (MAM-RJ, 1972) e O Pão Nosso de Cada Dia (RJ, Cândido Mendes, 1978). Integrou as mostras CIRCA 68 (Porto, Museu de Serralves, 1999) e Cartografias del Deseo (Madri, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000). Sua obra foi reunida na exposição retrospectiva Constelações, apresentada em 1997 nos Museus de Arte Moderna do Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia. Recebeu as Bolsas Guggenheim (1982) e Bolsa Vitae (2000). Co-autora (com Fernando Cocchiarale) de *Abstracionismo Geométrico e Informal - a vanguarda brasileira dos anos cinqüenta* (Rio de Janeiro, Funarte, 1987).

índice

dois pontos

FRONTEIRAS

conversações

museu de arte moderna de são paulo
parque ibirapuera, s/nº, portão 3 - 04094-000, são paulo - sp - brasil - www.mam.org.br

dois pontos

Em meio às polêmicas que cercam a aprovação de um novo plano diretor para a cidade de São Paulo, abre-se uma discussão sobre o espaço público, o lugar da arte nas grandes metrópoles e sua crescente apropriação econômica. Em entrevista a Florencia Ferrari e Paula Miraglia do corpo editorial da revista **Sexta Feira***, Nelson Brissac, paulistano nascido em 1951, fala das mudanças ocorridas na relação entre arte, cidade, interesses privados e poder, nas últimas décadas. Doutor em Filosofia pela Sorbonne Paris V, publicou* Paisagens urbanas *(Marca d´Água/Senac, 1996), livro que trata de diversos olhares de artistas e arquitetos sobre a cidade. Nelson é professor no Depto. de Comunicação e Semiótica da PUC-SP e no Depto. de Arquitetura e Urbanismo da Unileste, em Minas Gerais; é ainda idealizador e curador do Arte/Cidade (SP), projeto de intervenção urbana que teve sua quarta edição em 2002.*

entrevista Nelson Brissac

Florencia Ferrari & Paula Miraglia

Você vê uma relação entre produção artística e circulação artística? Como a institucionalização da segunda afeta a primeira?

Nós assistimos nos últimos anos a dois processos que se combinam. Primeiro, uma intensa circulação dos objetos artísticos nesses grandes museus; essas grandes superfícies de exposição são extremamente caras e sua construção e manutenção devem ser constantemente renovadas; o acervo das grandes instituições tem que circular imensamente para se valorizar e se pagar. Não por acaso, os grandes museus estão se configurando cada vez mais como franquias. Este é o caso do *Guggenheim*, que funciona exatamente como um *McDonald's*; ele abre franquias em diferentes cidades e faz circular o seu acervo. As mesmas exposições vão de um lugar a outro, o que diminui os seus custos de montagem. O outro, é a circulação dos curadores e dos artistas como pessoas; há cada vez mais um quadro onde a itinerância é uma prática consolidada pela nova geração. Os mesmos curadores montam uma exposição num lugar e outro, trocam de papéis, e artistas estão se especializando na função de "artista itinerante", desenvolvendo seu trabalho de uma cidade para outra, de um país para outro, retomando em cada lugar os seus procedimentos. Nesse sentido, a circulação se impõe sobre a produção, você tem dispositivos que valorizam muito mais a intensificação das exposições e menos os processos criativos. Há uma inversão: todos os projetos que têm a ver com desenvolvimento de repertório processual são desprivilegiados em favor da exposição de objetos já existentes no resultado final. Há um empobrecimento da produção artística.

Quais as conseqüências provocadas por esse novo estatuto da arte?

É impossível hoje pensar a arte sem levar em conta os processos de integração econômica. Isso tem um impacto sobretudo na estruturação das cidades, e acho que isso ficou cristalino com a temática da Bienal [XXV Bienal de São Paulo, 2002]. Mas a integração se dá quando há um intenso reinvestimento para articular a cidade em um sistema econômico mais amplo. O papel da arte muda na medida em que ela passa a ajudar a legitimar a reconfiguração de determinadas áreas da cidade que servem a esses interesses. Estão sendo criados grandes enclaves urbanos modernizados, articulados internacionalmente, com uma função de gerenciar os investimentos financeiros. A criação de grandes museus nessas regiões faz parte desse processo, não por acaso assiste-se a isso no mundo inteiro. Há um resgate da função da arquitetura e o *Guggenheim* é a forma mais clara disso. A arte funciona numa escala muito mais ampla do que quando era pública e funcionava como elemento para a organização do espaço urbano, isto é, quando funcionava como marco de criação de determinadas identidades locais, monumentos, demarcação de território. Hoje em dia a organização/distribuição dela é muito mais complexa, tanto que a arte pública, como a gente entendia, desapareceu. Os monumentos, as esculturas, aquilo que foi herdado como repertório do *Ottocento* para cá configuravam uma determinada região, como referência para organização do espaço, para localização e no sentido de pertencimento. Vocês que são antropólogas podem se perguntar se a população de São Paulo se reconhece nos monumentos da cidade. Essa é uma belíssima discussão.
Eu me lembro de uma reunião, só para abrir um parêntese, na época em que a Marilena Chauí era Secretária de Cultura. Havia o problema das pichações dos monumentos e em particular o Monumento às Bandeiras, que estava sendo corroído (porque cada vez que você limpa, a pedra sabão perde definição). Então ela fez uma reunião com um monte de gente do governo (as Secretarias) para tentar resolver esse problema e ninguém tinha efetivamente uma resposta, até que o chefe de gabinete militar levantou a mão e disse: "eu tenho uma solução: ponho um destacamento militar lá e atiro em quem chegar perto". Ficou óbvio que a solução

seria a do Jânio [Quadros], de colocar grades em volta dos monumentos, evidenciando essa situação. Esse colapso progressivo da arte pública tem razões culturais e históricas que abriram caminho para uma nova situação. Por um lado tem-se hoje grandes estruturas arquitetônicas que funcionam, na verdade, como instrumentos de turismo cultural. O segundo ponto é que as cidades têm que criar um *marketing* para atrair investimento internacional. A arte funciona como atrativo para vender a cidade internacionalmente. Exposições como as organizadas pela *Brasil Connects*, por exemplo, têm essencialmente essa função, ou seja, vender uma imagem de Brasil. Isso faz parte da política do Ministério das Relações Exteriores. Quando se fala de uma arte nacional hoje em dia, não se tem em mente critérios artísticos ou estéticos, mas a criação de uma determinada imagem de Brasil. Não por acaso a *Brasil Connects* representou o Brasil em Veneza com várias exposições, entre as quais a principal era sobre escolas de samba.

Mas há um conceito de Brasil que é exportado, a partir de uma multiplicidade de artistas. Que idéia de Brasil está querendo ser passada para fora? E como ela é construída?

Esse conceito não vem de uma reflexão sobre a história da arte brasileira, mas da consideração do que é vendável. Portanto, apela muito mais aos clichês, ao que é reconhecido e tem apelo internacional. Não se buscam desdobramentos de uma reflexão de parcerias, da compreensão dos processos de criação e de troca internacional; quer-se apenas apresentar uma imagem de Brasil palatável. Ela não contribui em nada para uma intensificação dos processos de criação.

Então é explícita a subordinação da arte ao mercado...

Hoje em dia, esse é um mercado que tem pouco a ver com o mercado de arte propriamente dito. Ele está ligado a questões de financiamento institucional, questões imobiliárias, atração de investimentos que podem ser até da área de tecnologia.

As ONG's são vistas muitas vezes como uma espécie de privatização dos movimentos sociais. Passam a ter um outro tipo de financiamento, que pode ser privado, estrangeiro, mas de todo modo, acaba ocorrendo uma mudança em suas agendas. Você vê, com esses novos financiamentos, uma mudança na agenda das instituições que trabalham com arte?

Como o Brasil é um país institucionalmente muito mais frágil, esse processo de apropriação privada se deu muito mais intensamente. As instituições públicas se tornaram presa fácil para interesses privados que gestaram instituições públicas em seu interior. Esse é o caso da Bienal, desde a época em que o Edemar [Cid Ferreira] era presidente, quando foi usada como uma espécie de laboratório para introduzir princípios de gestão e de *marketing*, para formar quadros e depois retirar todas essas pessoas e construir uma instituição particular à parte. Esse processo de esvaziamento institucional é uma das marcas da atualidade. Outra é a entrega das instituições públicas a determinadas personalidades do mundo financeiro, imobiliário, que passam a gerir aquilo como seu. Por isso, a organização de mostras é norteada pelos freqüentadores, pelo público possível, pela publicidade no jornal que ela é capaz de gerar. Essa é a agenda.

Você fala em cultura e globalização, em instituições transnacionais. Do ponto de vista econômico e político, os países periféricos se inserem no sistema mundial com evidente desvantagem. O que ocorre no âmbito da arte? Como se inserem países periféricos no circuito internacional das artes? Qual o lugar do Brasil?

Antes de mais nada, é preciso entender como essa globalização está se fazendo e quais os mecanismos de integração internacional que movem a arte. Existe uma dinâmica dominante formada pela constituição de grandes instituições, que promovem o fortalecimento no mundo de alguns poucos grupos. O MoMA em Nova York, por exemplo, absorveu o PS1 no Queens, que era um espaço alternativo de experimentação, de vanguarda, onde possibilidades de

diferenças e produções alternativas existiam. Esse espaço ficou à míngua na década de 90, foi perdendo recursos até que foi absorvido pelo MoMA. Ele continua existindo, mas dentro de um sistema institucional muito mais hierarquizado, logicamente onde os investimentos são muito maiores e se impõem com muito mais rigor. Então, há cada vez menos espaço para instituições médias e, portanto, há uma homogeneização das políticas curatoriais. Há um investimento que visa um retorno financeiro muito claro, ou seja, um padrão de gerenciamento empresarial que dominou por completo essas grandes instituições. Basta ver o discurso do Thomas Krens do *Guggenheim*, que entende o acervo do museu como ações da Bolsa, e por isso espera-se que dê retorno equivalente ao seu valor se aplicado na Bolsa; se isso não acontecer é porque está sendo mal gerenciado. Esse conjunto de critérios e de procedimentos se tornou absolutamente hegemônico nos últimos cinco anos e é o mecanismo que predomina hoje nas relações internacionais. A questão a ser posta é: há outros canais de relações de troca mais horizontais entre criadores e curadores? É possível pensar em sistemas de colaboração e não de subordinação, ou isso vai ser absolutamente dominante?

Você observa uma reação dos artistas?

Não. O que eu observo é uma crescente falta de compreensão desses processos por parte dos artistas; ou uma corrida para agradar essas grandes instituições, fazer parte desse sistema e, sobretudo, um desarme das pessoas diante do poder avassalador que essas instituições têm. É muito difícil trabalhar buscando canais alternativos. O cinema é um bom exemplo. É extraordinariamente difícil produções diferenciadas terem acesso ao mercado internacional. Isto resulta em uma grande produção dominante cinematográfica, em que todos os filmes têm um código único e usam a mesma estrutura, a mesma linguagem. Isso é distribuído com um enorme poder em todos os países do mundo, e pequenas produções locais dificilmente circulam. Na arte, nós atravessamos diferentes fases. As décadas de 80 e 90 foram muito marcadas pelo grande poder dos curadores, foi a época das grandes exposições autorais, curatoriais, onde o curador aparecia como um pensador que articulava numa escala maior diferentes artistas e indicava tendências. As grandes exposições de Veneza, da Documenta, foram marcadíssimas por esses indivíduos dotados de grande capacidade de reflexão e de ordenamento, eles foram rapidamente substituídos por gerentes, por empresários. Os curadores hoje são descartáveis.

O caso do Ivo Mesquita sair da Bienal e há pouco tempo do mam [sp]...

Mais ainda no caso do Ivo. O Ivo é um curador à antiga que não tem mais lugar. Dificilmente uma grande instituição hoje dá espaço a um trabalho de curadoria autoral comprometido com invenção, criação, desenvolvimento da linguagem de arte. O Alfons Hug não é um curador, mas um funcionário que faz o arranjo ao sabor dos interesses de quem o contrata. Hoje em dia, quando você olha uma exposição de curador, você tem a impressão de que está vendo alguma coisa da *nouvelle vague*, de milênios atrás, e isso se deu num espaço de tempo muito curto.

Pensando ainda na demissão do Ivo Mesquita, um dos motivos alegados foi a busca de uma nova perspectiva de curadoria, não mais apenas uma pessoa, mas um conjunto de curadores. Uma das reflexões possíveis é que os museus estejam tentando se equiparar ao ritmo das instituições das quais falávamos, para produzir mais exposições, e mais rapidamente.

O mam [sp] é dirigido também por uma personalidade ligada ao mundo financeiro e tais personalidades têm o imaginário e princípios de gerenciamento desse universo onde a questão da rápida produção de exposição, com um grande impacto de público e de mídia, são fundamentais. Não me espanta que Milú Villela esteja se sentindo para trás e tampouco me espanta que um projeto como o do Ivo não tenha mais lugar em um museu como esse. Mesmo considerando que o projeto dele fosse voltado para o mercado de arte e para o apoio a coleções privadas de arte. Esse universo, que foi importante até a década de 90, já não tem lugar em um sistema onde os interesses imobiliários e financeiros são muito mais fortes. A demissão do Ivo é um claro indício do estreitamento de horizontes para projetos curatoriais dentro dessas instituições. Seu projeto estava longe de ser algo que questionava, ele se demitiu fazendo uma defesa das instituições culturais, ingenuamente acrescentando que o que ele sentia era a falta de empenho coletivo dos empresários na promoção do trabalho artístico. Não se pode esperar isso de empresários, não é isso que os move. Logo, é um contra-senso.

E os artistas? Como se posicionam?

Há espectros diferenciados de artistas. O Brasil não tem uma tradição de artistas que pensam criticamente as suas condições de produção e as relações com as instituições para as quais trabalham... Isso não faz parte do repertório da maioria dos artistas brasileiros, embora isso tenha muito peso nos Estados Unidos. Artistas como Hans Haacke, por exemplo, são muito críticos ao contexto no qual trabalham. Isso raramente acontece aqui, o que já é um *handicap* importante. De qualquer maneira, existe o que se chama de crítica institucional, que vem se desenvolvendo e hoje é diferente do que era antes. O AGORA é um núcleo de artistas que

pensa de que maneira uma associação e uma colaboração entre os próprios artistas podem criar condições de trabalho alternativas às que existem nas grandes instituições. Se na escala do AGORA isso se faz, não poderia ocorrer numa escala maior, envolvendo artistas de diferentes procedências?

Como atua a arte institucional hoje? Qual é o lugar de um trabalho como o de Carla Zaccagnini no Panorama do mam [sp] ou da passagem gratuita [de Rubens Mano] na [XXV] Bienal [SP]? Caracterizam-se como crítica?

No Brasil, poucos artistas trabalham com esse repertório. A Carla Zaccagnini é uma. Por outro lado, eles enfrentam limitações crescentes; o trabalho dela foi vetado pela diretoria do mam [sp] e é um trabalho que na verdade nem chegava nas questões mais profundas. A passagem foi bem lembrada. Claro que não ia a fundo no dispositivo institucional, mas apontava para uma reflexão que devia ser feita. Também tem o quadro que o menino deixou lá... são coisas que valem mais pelo bom humor.

Agora é evidente também que o papel da imprensa é muito ambíguo nesse processo. Trabalhos como esses demandariam análises mais sérias e, em geral, a cobertura que se faz é sensacionalista. A imprensa se preocupa menos com os conceitos, ou com o que está envolvido efetivamente, e se atém ao superficial, "o diretor deixou, não deixou".

O próprio trabalho do Ricardo [Basbaum] nessa Bienal foi um exemplo típico. Chamou mais a atenção pelo desentendimento que configurou. Vejam, rapidamente elencamos meia dúzia de ações que apontam fissuras nesse monolito institucional, mas estão longe de ser algo sistemático.

Mas, para polemizar, poderia-se pensar num argumento que vá na direção oposta: a arte no Brasil, ou pelo menos as exposições de arte, sempre foram de alguma forma elitistas. Essas novas grandes mostras, como a do Redescobrimento, não têm a vantagem de popularizar a arte, já que contam com uma visitação incontestavelmente enorme?

É um argumento razoável e eu não sou basicamente contra isso. É claro que o fato de que milhares de pessoas façam filas para ver uma mostra do Rodin se deve muito mais ao fato de que ela é insistentemente anunciada na Rede Globo, do que propriamente o resultado de uma compreensão de por que o Rodin é interessante. Ou seja, o Rodin é consumido como um produto de lazer, não importa como é anunciado. Não sei até que ponto essa relação com a arte é rica, mas não sou contra o fato de que uma arte popularizada exista. O problema é que ela é o único modo de produção e de exposição de arte hoje no país; essa é a questão. Se, paralelamente a esses processos, existisse espaço para uma efetiva investigação e o desenvolvimento da produção de arte, estaria-se alimentando as exibições para a população. Mas, na verdade, está-se sucateando um patrimônio cultural.

Por outro lado, há um aspecto inédito e muito sedutor. Na época da Mostra do Redescobrimento, havia muita gente trabalhando: dez assistentes de curadoria, duzentos montadores, vários cenógrafos, curadores. Os artistas tinham uma verba para produzir suas instalações. Não se coloca uma espécie de dilema, uma vez que você abre um espaço novo ao trabalho?

Claro, isso confrontou os artistas com uma questão que a maior parte deles não assimila, que é a de criar as suas próprias condições de produção. Toda uma geração a partir dos anos 80 se formou compreendendo que as negociações para viabilizar o seu trabalho faziam parte do trabalho. A geração que começou a trabalhar com projetos complexos fora das instituições percebeu que financiamento, recurso, logística fazem parte do resultado final. Essa geração se preparou para a grande mutação e se tornou relativamente independente das instituições. Mas isso não acontece com freqüência, quer dizer, se o artista trabalha exclusivamente para ser comissionado, para ser convidado a participar de tal evento, ele depende da organização institucional. No momento em que há uma grande concentração de poder financeiro, essa dependência torna-se total. Há condições ideais, mas a margem de manobra e a liberdade de expressão e crítica são reduzidas.

Há hoje um confronto explícito entre essas duas posições, ou ele é velado? As pessoas tomam partido?

Não, as pessoas circulam, e muitas vezes são as mesmas, embora não necessariamente todas. Eu acho que uma grande marca do contemporâneo é o desaparecimento do que é marginal. Se pensarmos no que se chama de informal, o "comércio informal", por exemplo, na verdade não há nada de marginal ou informal; ele é completamente inserido na economia; as coisas são produzidas na China ou em Pirituba. Ele funciona nos interstícios. Não existe um "fora" radical, o que existe é um movimento da economia, de uma sociabilidade extremamente complexa, mas sem que a sociedade tenha mecanismos para reconhecer e assimilar o que está vivenciando. Ela não tem repertório para compreender e assimilar as favelas, os moradores sem-teto, ou os cortiços; isso é sempre visto como algo a ser suprimido, como se a sociedade contemporânea pudesse funcionar no modelo do modernismo. A cidade hoje é feita desses espaços fluidos sem rigidez preestabelecida, sem planos. São processos extremamente ricos, que envolvem milhares de pessoas que criam cultura, novas formas de cidadania, novas formas de expressão, e a arte é parte disso no que ela tem de mais comunicativo; são mecanismos de articulação extremamente dinâmicos, abrangentes e internacionalizados. A sociedade ficou muito mais complexa.

Se o planejamento perdeu espaço para o "informal", como pensar o lugar do arquiteto e do urbanista na cidade brasileira contemporânea?

O Brasil tem uma coisa curiosa, o país vive um problema que é o seu legado moderno. É um país culturalmente marcadíssimo pelo modernismo e esse legado não foi equacionado.

Nós vivemos como se o Brasil fosse um país de fato modernista, quando isso não aconteceu. Muito pelo contrário, a herança modernista foi absorvida e transformada hoje em respaldo ideológico para as operações mais comerciais, empresariais e corporativas. Nesse sentido, existe um abismo enorme entre o cânone moderno e o Brasil real e não se desenvolveu um repertório crítico para fazer essa avaliação. O Niemeyer continua entronizado: há ou uma adesão acrítica a esse legado, ou uma repulsa pouco elaborada. Quer dizer, equacionar o nosso legado modernista é a tarefa fundamental dos urbanistas e dos arquitetos, para que eles possam se habilitar a lidar com a cidade real, e desenvolver repertório para lidar com essas dinâmicas. Os arquitetos lamentam não ter o que fazer. Isso é interessante quando 99% da cidade de São Paulo não é feita por arquitetos. Você tem um campo monumental de trabalho, a cidade não tem planejamento nenhum e todas as construções são feitas por engenheiros; ou seja, o arquiteto deixou de compreender que o repertório que ele tem – trabalhar num lote vazio, construir estruturas arquitetônicas isoladas – tem pouco a ver com a dinâmica informal que movimenta a cidade. Ele tem que aprender a interferir nesses processos complexos, como um agenciador dessas novas necessidades, novas práticas, novos usos de materiais, novas configurações espaciais que não têm nada a ver com o que ele aprende na escola. A FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP) vive ainda de uma memória moderna, uma coisa absurda.

Se considerarmos que a dinâmica entre público e privado é algo que faz parte da formação de nossa história, a novidade não está na privatização das instituições públicas, nem na apropriação privada de espaços públicos, mas no fato de ter a arte sucumbido a esse desígnio. Se assim for, os artistas não podem criar *a partir* desse contexto? Há *necessariamente* um sucateamento?

Eu acho que no interior dessas instituições não há espaço para isso, mas fora dessas instituições sim... Que os processos de apropriação sejam constitutivos da história do Brasil eu concordo, mas acho que mudou a qualidade e escala em que isso acontece. Se você pensar do ponto de vista das cidades, é claro que a elite dominante brasileira sempre colocou a administração pública a seu serviço, essa é uma marca de um Estado que nunca se constitui como coisa pública. Mas é preciso perceber as diferenças, os diferentes modos como isso se faz, e de que maneira isso resulta em dispositivos de poder, de formas de circulação espacial da cidade completamente diferentes. Se pensarmos nos últimos fenômenos urbanos que ocorreram em São Paulo, só nesse último ano foi anunciado o projeto de extensão da avenida Faria Lima, que vai ligar a Faria Lima com a Berrini. Ambas são grandes núcleos de investimento privado e agora se anuncia uma interligação entre elas. Pela primeira vez na história do país, um projeto de reurbanização em grande escala vai ser feito pela iniciativa privada, subordinando a prefeitura, que entra como agente secundário no processo. Vocês imaginem um projeto como o do Boulevard Hausmman em Paris, mas conduzido pela iniciativa privada, que determine estrategicamente onde vão passar as avenidas, quais as áreas que devem ser desapropriadas, quanto deve ser investido etc. Está havendo uma privatização da administração da cidade, o que é diferente da administração da cidade fazer coisas para o interesse de determinados setores da sociedade.

O Estatuto da Cidade não é, nesse sentido, um instrumento que dá margem para esse tipo de utilização?

A Marta [Suplicy] não tem condições de gerenciar a cidade, não tem recurso, não tem poder, não tem mais nada. Na verdade, seja quem for o prefeito, essa é a grande questão. Esperava-se que uma administração de esquerda pudesse introduzir direções estratégicas diferentes no crescimento da cidade, mas eu acho que isso não é mais possível. Agora, claro que se pode contestar isso; parte dos quadros do PT se negou a apoiar [esse tipo de postura] e foi demitida.

Mas ainda assim é possível sentir uma mudança de prioridades em relação à cidade de gestão para gestão. Na gestão Maluf o foco se dava na construção de túneis; na gestão Erundina, no saneamento básico...

Esses são problemas menores. A gestão financeira se impõe. Os candidatos estão com um discurso muito parecido, que se aproxima muito das imposições das gestões financeiras do país. Isso se dá em todos os níveis, na gestão da cidade, na arte. Eu concordo quanto a essa visão histórica dos processos, mas há hoje um quadro particular. Na área da cultura, sempre tivemos grandes exposições, grandes museus, mas hoje em dia a intensidade e a estruturação dos projetos é completamente diferente. Se não pensarmos assim, não

se entende como as coisas mudam. O Arte/Cidade é um exemplo disso, ele existe desde 1994; o quadro institucional e as condições de produzir um projeto como esse mudaram completamente nos últimos dez anos.

Qual é o lugar que ocupa o Arte/Cidade nesse contexto algo pessimista?

Eu não acho que seja pessimista, mas sim complexo e difícil. Em 1994, você ainda tinha um quadro institucional público forte, as Secretarias de governo funcionavam, ainda existia investimento público para concursos. O desmantelamento das instituições públicas criou um vácuo conceitual, de repertório, e as instituições privadas que surgiram em seu interior introduziram parâmetros de gestão e compromissos com *marketing* empresarial e imobiliário, sem que houvesse uma maior reflexão. Não houve tempo para que se multiplicassem as alternativas institucionais, houve apenas um empobrecimento institucional.

O projeto do Arte/Cidade seria uma exceção?

O Arte/Cidade é um projeto de intervenções urbanas e por isso um palco interessante para pensar essas questões. Trata-se de um projeto que, pela própria natureza, se dá fora dos muros de determinadas instituições, o que demanda um leque amplo de parcerias. A cada projeto é preciso estabelecer vínculos colaborativos com diversas instâncias da sociedade, desde as permissões da administração pública, o apoio logístico, as permissões de proprietários privados, empresas, apoio de serviço, de materiais... Um projeto nessa escala necessariamente lida com a diversidade institucional política, econômica. Ele é obrigado a trabalhar com os conceitos de negociação e colaboração, portanto é intrinsecamente distinto de qualquer coisa que se desenvolva no interior de uma estrutura rígida; é um contraponto a isso. Nesse sentido ele aponta para possibilidades de lidar com um intervalo *entre* instituições e não dentro delas, que é um mecanismo diferente de se articular um projeto. Agora, esse campo de forças no qual se atua é mais rico se for menos concentrado. Se houver uma polarização muito grande que coloque todos os recursos, o poderes econômico, político e financeiro, concentrados num só grupo, a margem de manobra e negociação some.
Na Europa há um discurso que enfatiza a importância e o interesse nos princípios de negociação. Mas lá as instituições públicas permanecem fortes, então se negocia com as empresas e instituições privadas a partir de uma posição de poder qualquer. Está-se respaldado para negociar. Muito diferente daqui, em que se está abandonado, a força de negociação é zero. Nos Estados Unidos, há uma estrutura pública muito menor, mas com uma multiplicidade de instituições muito maior, que também abre uma margem de jogo.
O primeiro Arte/Cidade aconteceu em 1994. Naquela época existia uma estrutura pública de apoio. O seu desmonte aconteceu depois, e então as condições foram se alterando rapidamente. No terceiro Arte/Cidade já não havia as Secretarias de Estado, mas ainda havia as empresas estatais (a Telesp, o Ministério das Comunicações). A partir de então, fortaleceu-se o pólo privado de produção cultural em São Paulo muito mais do que em outras cidades. No Rio, por exemplo, você tem instituições menores, você tem uma relação com o governo federal, uma outra configuração institucional.

Nesse sentido, projetos como o Arte/Cidade podem tornar-se um instrumento político?

O Arte/Cidade é essencialmente um laboratório de práticas políticas culturais. Mais do que obras de arte, o que ele pretende é desenvolver um repertório de ações práticas. Em poucos anos, as condições se alteram radicalmente. Essa constante reestruturação das condições é um fenômeno muito brasileiro, mas, por outro lado, ela gera um repertório muito mais rico de ações para quem atua fora do padrão.

pág. 7: arquivo do Projeto Arte/Cidade - A Cidade e suas histórias, 1997.

pág. 9: ocupação informal da Zona Leste de São Paulo.

pág. 10 e 11: vista externa e do interior da intervenção de Vito Acconci no Largo do Glicério realizada no Arte/Cidade - Zona Leste em 2002.

pág. 12: planta da proposta de construção da megatorre SP Tower na Zona Leste, região do Pari – anunciada em 1999 e suspensa por razões financeiras e políticas – desenvolvida pelo Maharishi Global Development Found e grupos nacionais.

Les réalisations, même les plus modestes

Rio de Janeiro: fronteiras urbanas

Alba Zaluar

Muitos textos já foram escritos sobre a cidade do Rio de Janeiro e o lugar que nela ocuparam as favelas. Os textos são caminhos, mas podem vir a se tornar labirintos. Os documentos são indícios, fragmentos carregados de múltiplos significados que se oferecem à busca do seu sentido, porém dispondo armadilhas, trapaças verbais nas quais o leitor-intérprete pode vir a se perder. Na década de 70, quando o esquema dualista de conceber a cidade era tão criticado, nela o lugar da favela, segundo o discurso sociológico, surpreenderia alguns desmemoriados observadores de hoje. Não faz tanto tempo assim, em pleno regime militar, dizia-se que a favela era "um complexo coesivo, extremamente forte em todos os níveis: família, associação voluntária e vizinhança" (Boschi, 1970). Aprofundando o pensamento deste autor, Perlman (1976) chega a afirmar que os favelados, além de estarem imbuídos de forte sentimento de otimismo, teriam uma "vida... rica de experiências associativas, imbuídas de amizade e espírito cooperativo e relativamente livre de crimes e violência" (*op. cit.*, pg. 136). Os autores citados não estavam delirando. Assim era o *ethos* predominante entre os favelados, assim concretizavam-se em práticas os jogos sociais nos quais se engajavam, assim se justificavam sociologicamente as demandas para a sua inclusão no campo da política e da economia nacionais.

Cabelo e Jarbas Lopes
Guru Guru Black Power / Os Mortos Não Morrem, 2002
Performance

Mas havia uma atividade subterrânea que transformou a vida dos favelados na década seguinte e que veio a mudar o discurso sociológico sobre a favela, trazendo de volta as metáforas dualistas.

Como desvendar, então, os limites, os arranjos, as inter-relações entre esses mundos tão díspares, mas desde sempre em permanente contato? Como entender as partes múltiplas de que qualquer cidade se compõe sem cair no esquema dualista das divisões dicotômicas tido como o modelo correto? Onde a segregação se fez mais forte desde sempre e onde ela se desfez em pontes, dobradiças, encontros entre mundos diversos?

O estudo sociológico das cidades começou no início do século com duas formulações bem diferentes, embora sustentadas muitas vezes pelos mesmos autores. A primeira estimulava a preocupação espacial que caracterizou a Escola de Chicago, a qual, pela primeira vez, falou das zonas ecológicas e dos territórios da cidade. Começou-se a associação entre desorganização social e violência, zona de transição e criminalidade, violência urbana e juventude em espaços bem delimitados do território urbano dividido. A imagem da cidade resultante é de um mapa com regiões, áreas, espaços físicos claramente definidos e separados por motivos de várias ordens, concretizados na separação espacial, mas referidos a sub-culturas diferenciadas. A segunda, por influência alemã, falava muito mais do "espírito da cidade", no singular, definido como aquilo que caracterizava os "colossos de cimento armado" que então se formavam no mundo. Novos padrões sociais, baseados ou na impessoalidade, na solidão, na decadência moral e na promiscuidade (Spengler, 1925), ou no anonimato (Wirth, 1928), no dinheiro, no interesse pessoal, na busca do ganho e na ambição pessoal, formavam o individualismo e suas formas de conflito, nos urbanitas como um todo (Simmel, 1967 e 1983). As imagens da cidade daí resultantes são, no primeiro caso, decorrências do imaginário construído pelo pessimismo e pelo irracionalismo romântico antimoderno, apenas amenizadas no segundo, pois que, de fato, compunham a vida na cidade por uma forma de racionalidade: a instrumental, a prevalecente no mercado, a decorrente do pensamento utilitarista então dominante. Desse "espírito" se comporiam as relações sociais, ou melhor, a fragilidade dos laços sociais entre os indivíduos separados na luta pelo ganho. Ao invés das associações com a democracia e a liberdade feitas para as cidades da Antigüidade Clássica e para as medievais, o que predomina nas imagens da cidade,

particularmente das grandes metrópoles, a partir dessa literatura são as imagens negativas. O anonimato, porém, passa a ter um estatuto ambivalente: ele é ao mesmo tempo a garantia da liberdade, ou falta do controle social que existe nas pequenas comunidades, e da solidão e da impessoalidade, fundamentos da personalidade atribulada e do sofrimento psíquico da modernidade que terminaria, segundo esses autores pessimistas, na solidão, na obscuridade e no vazio.

Nos textos clássicos sobre a *polis*, ao contrário, a cidade, enquanto forma política, criação do espaço público e da convivência democrática, é o *locus* da busca da imortalidade, da permanência de uma pessoa na memória dos homens pela atividade pública, pela ação política na condução das "ações que se fazem por meio de palavras", do "ato de encontrar

as palavras adequadas no momento certo, independentemente da informação ou comunicação que transmitem..." (Arendt, 1987). É o discurso, enquanto meio de persuasão, que dava o significado e a imagem dominante da vida na *polis* grega: "tudo era decidido mediante palavras e persuasão, e não através da força e da violência" (*ibidem*).

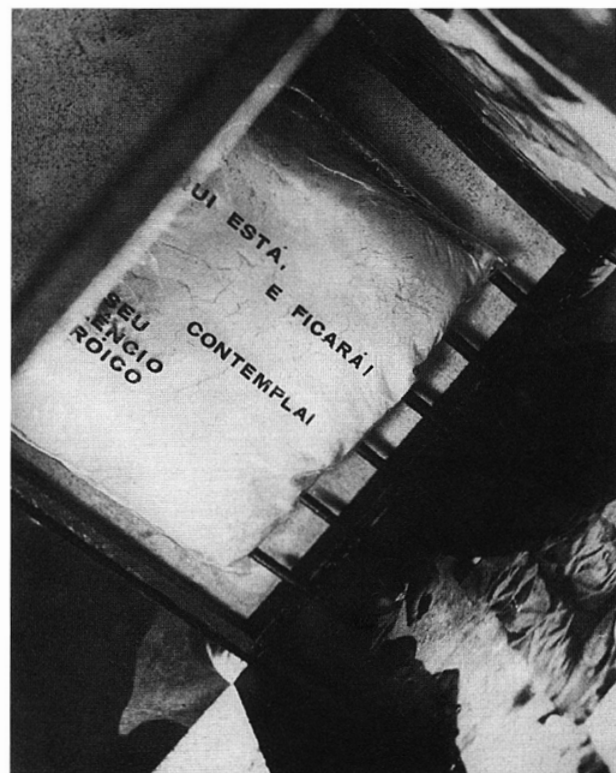
Muitas mudanças ocorrem no imaginário associado à cidade moderna, entre as quais a perda de importância da ação política no espaço público. Esta provavelmente é conseqüência do surgimento da socie-

dade de massas ou da convivência, na mesma cidade, de milhões de pessoas, fato totalmente estranho à experiência urbana da Grécia Antiga. Por isso, nos tempos modernos, perde força o sonho dos homens nos tempos clássicos de ingressar na esfera pública "por desejarem que algo seu fosse mais permanente que suas vidas terrenas", escapando do destino dos escravos que viviam obscuros e "morreriam sem deixar vestígio algum de terem existido" (*ibidem*). Era essa a principal característica, aliás, da escravidão nos tempos antigos: o escravo não tinha direito à palavra e, portanto, à superação da obscuridade. Teriam os homens (e as mulheres) deixado inteiramente de lado a busca, mesmo que vã, da fama, da glória, ou daquilo que os gregos chamavam "imortalidade", nas cidades modernas? Não resta dúvidas de que isso continuou a ocorrer num espaço público não mais definido pela atividade política *stricto senso*, oposta às relações no mundo privado. As artes, o esporte e, em alguns momentos, a atividade guerreira, desempenhada na defesa das nações, substituíram essa procura, sem se oporem totalmente ao mundo da intimidade ou à esfera privada. Os muitos modos pelos quais os meios de comunicação de massas acabaram por afetá-la, às vezes perversamente, não mereceram ainda a devida atenção para serem desvelados.

Esse enfoque não chegou a despertar a curiosidade dos primeiros sociólogos urbanos. Firmou-se a preocupação com as organizações de diversos tipos por meio das quais os seres humanos passaram a superar aquelas características pessimistas do mundo urbano moderno. Contudo, como todas as cidades do mundo não são completamente integradas e sustentam uma pluralidade de organizações e associações, ou seja, todas elas são de algum modo partidas, trata-se de entender, segundo eles, os modos de sua divisão e as diferentes formas de conflitos que suscitam, assim como o seu "espírito". Esse duplo foco – na divisão espacial concreta e na imaterialidade dos seus valores – foi montado de diversas maneiras.

O artificialismo das divisões espaciais, muitas vezes mais o resultado da ideologia daqueles que as concebiam do que uma realidade na vida dos urbanitas, tornou-se equivocado no plano tanto das práticas sociais quanto das idéias e valores. Quanto mais não seja porque, no mundo urbano, a pluralidade de culturas em coexistência, numa área com sistemas de comunicações freqüentes entre suas divisões, impede que cada uma delas se feche para as outras. Mas essa maneira de pensar a cidade manteve-se e foi confirmada pela própria maneira de fazer a pesquisa urbana, tornando-as meras descrições de culturas "locais" e contrastando-as entre si, cada uma delas reificada por uma identidade, uma referência a si mesma decorrente dessa visão teórica.

No mundo urbano desse final de milênio, substituiu-se o enfoque na desorganização social pelo enfoque na exclusão, conceito englobador de uma série de temas e de problemas nem sempre claramente diferenciados, nem sempre rigorosamente definidos. Mas, nas metáforas utilizadas para representar espacialmente a cidade, a maneira de fraturá-la não mudou, apesar do apelo para a teoria da globalização, como se existissem apenas cidades duais, ou seja, as cidades divididas

Hélio Oiticica
Bólide Caixa 18, Poema Caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo, 1966
Materiais diversos

em duas partes hermeticamente separadas, muitas vezes usadas como sinônimos de cidades globais.

O poder do modelo dicotômico para descrever a cidade do Rio de Janeiro dividida já estava presente na obra de João do Rio, dândi identificado com os valores aristocráticos de uma elite vanguardista que percorreu antros da atividade boêmia, descreveu religiões não oficiais e visitou morros cariocas. Se bem que sua atividade jornalística fosse um desmentido da divisão bipartida, a representação sintética e econômica da cidade segundo os eixos alto/baixo, refinamento/sel-

vageria, avanço tecnológico/atraso, centro/periferia dominam as imagens da cidade enquanto microcosmo da sociedade moderna (Gomes, 1996). No entanto, livros recentes sobre a história musical do Rio de Janeiro falam dos encontros entre os músicos e literatos eruditos com os poetas e compositores populares, da mistura de gêneros e estilos musicais que sempre marcou a produção cultural do Rio de Janeiro (Velloso, 1996; Cabral, 1996). Onde se dariam, pois, a segregação e a construção de barreiras, e onde se construiriam as pontes e os caminhos dos fluxos constantes entre seus pedaços?

As duas histórias da virada do século XIX, narradas por mim em outro texto (Zaluar, 1988), podem nos ajudar a esclarecer o enigma. Na primeira, uma história real macabra passada no final do ano de 1884, quando a notícia da prisão de um suposto desordeiro, seguida dias depois pelo anúncio do enterro de uma pessoa com o mesmo nome, deu ensejo a um acirrado debate na imprensa da época. Os detalhes da história são de uma terrível atualidade, deixando claro que, em mais de 100 anos de história republicana, os problemas do sistema de justiça no Brasil guardaram impressionantes similitudes. A outra história, nada incomum entre sambistas na década de 30, é a dos empregos e atividades de Geraldo Pereira, narrada em sua biografia (Vieira, Pimentel & Valença, 1995). Nela, os encontros, as convivências e as trocas entre brancos e negros, morro e cidade, e até mesmo sambistas e policiais não podem permanecer ocultos por quaisquer impedimentos ideológicos. Nela, nem os favores do policial impediram o espírito crítico do sambista de se manifestar, mesmo quando era uma portaria da Polícia que estava em questão. E apesar de criar o Bloco das Sete, Geraldo Pereira não perdeu o emprego arrumado pelo policial amigo dos sambistas. As duas histórias, narradas por diferentes autores em épocas diversas, falam de fatos reais, acontecimentos que remetem a verdades históricas de uma mesma cidade que comporta tamanha diversidade nas relações entre diferentes raças, diferentes classes sociais, entre funcionários do Estado e pessoas comuns, na impossibilidade de chamá-los de cidadãos. Qual então o caráter ou o espírito dessa cidade, ultimamente usada para decantar o que há de pior no país e na República fundada pelos coronéis e oligarquias das províncias que apoiaram o golpe de Estado desfechado pelos militares?

A classificação bipolar surge de uma ordem social imaginada de tal modo que qualquer ambigüidade, fronteira sombreada e experiência contínua não têm lugar nela. É a ordem social que se monta na clareza de quem são os amigos e os inimigos, ou seja, é a ordem pré-moderna, das sociedades de pequena escala, das províncias, mas dificilmente se aplica às metrópoles. Nestas, aparecem os estranhos não convidados, que partilham ao mesmo tempo da proximidade das relações morais e da distância do que não se conhece, firmando um terceiro elemento entre amigos e inimigos. Ora, tal classificação bipolar não poderia representar a peculiar mistura da ordem e da desordem que sempre caracterizou o Rio de Janeiro. Mesmo assim, é possível identificar, na mesma cidade, diferentes maneiras de se relacionar com o estranho, com o que não é amigo nem inimigo, assim como diversos modos de criar as pontes entre amigos e inimigos. E o que se apreende a respeito do Rio de Janeiro a partir da história dos gêneros musicais nele criados, especialmente do samba, é que ela não é bipartida, muito pelo contrário.

Um clássico da Sociologia Urbana, escrito na década de 1920, apontava com mais precisão o foco de interesse nos estudos urbanos: na cidade o que é importante não é apenas como os urbanitas se dividem espacialmente, mas também como se organizam em grupos de interesse ou de pressão, em associações voluntárias de diversos tipos (não apenas vicinais), unindo-se seja para competir ou enfrentar em melhores condições os conflitos com outros, seja para cooperar entre si (Wirth, 1967, pg. 117-122). Entre essas organizações, nos Estados Unidos, logo surgiram nos anos 20 do século passado as *gangs* juvenis, organizações vicinais nos bairros pobres, habitados por imigrantes ainda não integrados ou no período anterior à sua ascensão social. Já no Rio de Janeiro, e posteriormente em outras cidades brasileiras, surgiam nas favelas e bairros populares, durante o mesmo período, as escolas de samba, os blocos de carnaval e os times de futebol para representá-los e expressar a rivalidade entre eles. Várias diferenças entre os dois países ficam claras desde então: entre as *gangs* estadunidenses os conflitos eram manifestamente violentos, apelando para as figuras guerreiras e as armas, tendo desde sempre um caráter étnico e de vizinhança, visto que a peculiar segregação étnica das cidades estadunidenses sempre confundiu etnia e bairro, raça e bairro[1]. Nesses bairros pobres, desde o início do século, con-

1 Mesmo hoje a segregação nos bairros de cidades americanas é marcante. Um estudo de um bairro de Chicago mostra a sua rápida transformação quando alguns negros conseguiram comprar casas nele: no final de poucos anos, a população negra correspondia a 98% do bairro, pois os brancos que lá moravam mudaram-se para outro local (Gendrot, 1994). Não se pode dizer o mesmo da favela, habitada por pessoas de várias misturas raciais, embora haja, entre os favelados, uma proporção maior de negros do que se verifica na população em geral.

quistar a fama, sair da obscuridade de massa, fazia-se também através do simbolismo guerreiro no qual se montavam as reputações dos homens jovens que lutavam pelas suas *gangs* contra os jovens das outras e que buscavam o enriquecimento pelos meios que a *gang*, enquanto negócio (Jankowski, 1991), possibilitava.

No Rio de Janeiro, pode-se dizer que as favelas tornaram-se uma marca da cidade, então capital federal, em decorrência (não intencional) das tentativas dos republicanos radicais e dos teóricos do embranquecimento, do qual faziam parte os membros de várias oligarquias regionais, em torná-la uma cidade européia. O bota-abaixo dos cortiços resultou no crescimento da população pobre nos morros, charcos e demais áreas vazias em torno da capital. E a capital federal não se tornou européia, graças à força que continuou a ter nela a capoeira (ou pernada ou batucada), as festas populares que ainda reuniam pessoas de diferentes classes sociais e raças, as diversas formas e gêneros musicais que uniam o erudito e o popular, especialmente o samba. No início do século XX, surgiram nas favelas e bairros populares, não quadrilhas ou gangues, mas as escolas de samba, os blocos de carnaval e os times de futebol que passaram a representar essas divisões vicinais e expressar a rivalidade entre elas. Essa rivalidade, que não excluiu totalmente o conflito violento, era expressa na apoteose dos desfiles e concursos carnavalescos, nas competições esportivas entre os times locais, atestando a importância da festa como forma de conflito e socialidade que prega a união, a comensalidade, a mistura, o festejar como antídotos da violência sempre presente, mas contida ou transcendida pela festa. A pretensão à glória, apesar do comunitarismo presente nesse imaginário, nunca esteve ausente. A fama de artista ou de desportista movia, e continua movendo, as ambições pessoais nesses locais, marginalizados de muitos modos na cidade do Rio de Janeiro, mas sem chegarem a ser guetos raciais ou étnicos, tais como os existentes nos Estados Unidos.

As *gangs* nos Estados Unidos já têm uma longa história, reconstituída por inúmeros autores, mantida na memória viva das várias gerações que participaram das *gangs* há décadas em funcionamento, vistas como as organizações vicinais mais presentes e mais poderosas de seus bairros respectivos (Katz, 1988; Jankowski, 1991). Seus rituais, seus patronímicos (que nem sempre são encontrados alhures), suas regras de ingresso, seus símbolos, sua inegável organização hierárquica, seus conflitos internos e externos, suas relações com as instituições de controle, com as máquinas políticas e com os funcionários das agências de política social (Foote-Whyte, 1943; Jankowski, 1991), foram passados de geração para geração, guardando sempre a identidade com o bairro (ou o gueto), servindo de canal de mobilidade social para os seus jovens mais ambiciosos (Jankowski, 1991). Como dividiam bairros habitados por pessoas de mesma classe ou posição social, mas de etnias ou raças diferentes (às vezes até mesmo da mesma raça em bairros opostos), seus conflitos violentos nunca foram confundidos nem com a guerra civil, nem com a luta de classes, embora muitos fizessem uso, durante os anos 60, da teoria psicológica da frustração para explicar o comportamento "desviante" de seus membros. Segundo esta teoria, os obstáculos encontrados para concretizar as aspirações de enriquecer e ascender socialmente levariam esses jovens a apelar para meios ilegais de obtê-las. Por isso, alguns autores afirmam que a *gang* é um negócio e tem características empresariais (Jankowski, 1991).

Ora, apesar de estar baseada no ideário liberal da sociedade aberta, de oportunidade para todos no mercado, essa teoria foi incorporada pela *inteligentsia* de esquerda que barganhava junto ao Governo meios para implantar diversos programas sociais nos bairros pobres das cidades estadunidenses, principalmente durante a chamada "guerra contra a pobreza" que marcou a década de 60 na política governamental (Gendrot, 1994; Dubet, 1987). Mesmo essa teoria, que sublinhava os mecanismos internos da sociedade, não pôde perder de vista os aspectos institucionais do problema que foram o foco da teoria do rótulo.

Todavia, nenhuma das duas teorias é suficiente para explicar o padrão de crescimento das taxas de crimes violentos, em especial do homicídio, naquele país. No início do século, tanto nos países europeus quanto no Brasil predominaram os chamados crimes de sangue, ou vinganças privadas, cometidos entre conhecidos em espaços privados. Após a segunda guerra, tanto os países europeus quanto os Estados Unidos e o Brasil viveram períodos de relativa tranqüilidade no que se refere aos índices de violência internos, com baixas taxas de crimes violentos. Por fim, enquanto na França e nos Estados Unidos o número de crimes violentos, especialmente o assalto e o homicídio,

Ronald Duarte
Fogo Cruzado, 2002
Interferência urbana em Santa Teresa
em 07/07/02 às 3:00hs

começou a subir rapidamente nos anos 60, chegando a dobrar no caso dos homicídios, no Brasil isso só vai acontecer no final da década de 70. Essa subida vertiginosa dos homicídios nos três casos afeta principalmente homens jovens e desloca-se dos crimes de sangue para crimes cometidos entre desconhecidos em locais públicos (Lagrange, 1995). Exatamente o padrão encontrado nas guerras em torno da divisão de território e butim entre quadrilhas de traficantes ou assaltantes, assim como entre galeras no Rio de Janeiro e Paris ou entre *gangs* nos guetos de Los Angeles, Chicago e Nova York. Talvez estejam nessa semelhança dos padrões criminais as razões para a confusão feita entre organizações juvenis internamente tão diferenciadas e com relações externas, especialmente com instituições governamentais, tão diversas nos diferentes países e continentes.

Profundas dissensões separam, no entanto, as teorias do novo e do velho continentes a respeito das organizações juvenis. Enquanto nos Estados Unidos, apesar de o apelo eventual a uma teoria da *underclass* ser encontrado em alguns textos, a predominância de uma sociologia da juventude focalizando seja a delinqüência, seja a deriva, seja o comportamento desviante, é insofismável[2]. O foco na idade, no período atribulado da adolescência e no desenvolvimento de uma subcultura (ou subculturas) da juventude resulta na tentativa de explicar pela fase da vida as práticas, organizações e valores dos jovens de diferentes origens e de diversas posições na sociedade. Essa teoria teve seu auge na década de 60 entre autores tão díspares como Parsons, que explicava a "civilização dos jovens" como meio de se recuperar do estatuto indeterminado e potencialmente marginal compartilhado por todos os jovens, ou Marcuse, que considerava a juventude como uma "quase classe social" homogênea, com interesses e valores próprios. A civilização ou classe dos jovens seria definida pelo romantismo (o gosto pelo imediato, pela importância da experiência e da sensação) e pelo hiper-conformismo a seu grupo de pares (centro da socialização sexual, a música partilhada), além do desvio tolerado por causa das orientações contraditórias recebidas. Tal teoria, muito marcada pelos movimentos contestatórios dos jovens de classe média nos anos 60, perdeu seu poder de análise fora do quadro desses movimentos. Assim, como um de seus críticos afirmou (Dubet, 1987), o alcance da sociologia da juventude é limitado pela inexistência de uma uniformidade de hábitos e valores em toda a juventude de um país, possibilidade apenas visualizada em regimes totalitários nos quais a juventude seria exposta a um processo rígido de inculcamento.

A existência de *gangs* juvenis é, pois, algo peculiar à divisão do espaço urbano nos Estados Unidos, por sua vez devedora de valores culturais marcados pelo individualismo, que acentua a competição no mercado e na obtenção do sucesso, centralizado na liberdade individual. Mas nem por isso ela demarca pedaços intransponíveis do espaço urbano. As ligações das *gangs* com os partidos políticos, com as diversas organizações criminosas em funcionamento naquele país as colocam no cenário nacional, ultrapassando não só as fronteiras do bairro, mas até mesmo as da cidade e do estado onde atuam. É conhecido que as organizações criminosas conseguem penetrar as instituições políticas e policiais estadunidenses. Não foi outra a conclusão de uma das etnografias mais bem feitas da escola de Chicago, que focalizava um bairro "étnico" para mostrar sua extensa rede de conexões que levava os membros da *gang* juvenil para fora dos seus limites estreitos: *Street Corner Society*, de William Foote-Whyte, escrito na década de 40.

É inegável que, na Europa, a partir da Inglaterra, os processos de pacificação dos costumes tiveram, segundo Norbert Elias, diversos aspectos que interagiram para formar novas configurações relacionais (Elias & Dunning, 1993), processos que, em alguns de seus aspectos foram mais bem-sucedidos nos Estados Unidos do que no Brasil. Elias focaliza alguns dos que ocorreram na Inglaterra por meio do desenvolvimento do jogo parlamentar ou da democracia liberal, no qual as partes em disputa passaram a confiar uma na outra de que não seriam mortas ou exiladas, caso perdessem o jogo. As regras acordadas seriam seguidas pelos parceiros que dele participassem no intuito de resolver conflitos verbalmente. Na sociedade parlamentar, instituída no século XVII, as lutas não eram mais feitas pela espada, mas pelo poder do argumento, da persuasão e pela arte do compromisso. Do mesmo modo, as práticas esportivas tiveram, embora não utilizassem a palavra, o efeito transformador de instituir uma representação simbólica da competição entre segmentos, facções e até estados-nações, tornando-a não violenta e não militar, visto que suas regras acordadas excluíam a possibilidade de que algum contendor fosse seriamente ferido.

2 O autor mais conhecido nessa proposta é David Matza, que critica aquilo que denomina o "delinqüente positivo", ou seja, o determinado pelas teorias que, baseadas nos diferenciais de taxas de delinqüência por classe, etnia e residência urbana, prevêem muito mais transgressões do que realmente ocorre. Entre os jovens haveria uma alta freqüência de recuperação espontânea (entre 60% e 85%), visto que o compromisso dos jovens com as "subculturas" que requerem o desrespeito à lei não é nem uma poderosa coação nem uma obrigação. Daí o caráter, para dizer o mínimo, intermitente e transitório da delinqüência juvenil que ele prefere denominar "deriva".

3 Essa teoria, que focaliza características supostamente comuns a todas as camadas pobres e bairros populares, foi de fato acionada para explicar o *hooliganism*, ou seja, a violência das torcidas jovens na Inglaterra surgida nos anos 70. Entre os *hooligans*, tal como acontece nas gangues, galeras e quadrilhas, a habilidade para lutar é a chave para o prestígio do jovem. Não há, portanto, uma tentativa de entender a nova situação histórica vivida pelas classes populares na Europa das décadas recentes, entre as quais se ressalta a grave tensão existente entre os imigrantes e os remanescentes da classe operária, assim como os novos padrões e estilos culturais assimilados pelos jovens.

4 No século XIII, antes das reformas institucionais que criaram o monopólio estatal da violência, portanto o controle rígido das armas nas mãos dos cidadãos, e que formaram um corpo policial altamente técnico e investigativo, essa taxa era maior do que nos Estados Unidos de hoje.

Nessas sociedades, a pacificação, ou domesticação, teria se efetivado por modificações nas características pessoais de cada cidadão: o controle das emoções e da violência física, o fim da auto-indulgência excessiva, a diminuição do prazer de infligir dor ao alheio. As gratificações na auto-estima, na luta pela notoriedade, na disputa acirrada na qual se liberam as agressividades, na ostentação do poder e da riqueza, que chamam a atenção dos pesquisadores, continuam a aparecer. Só que passam a ter regras explícitas, que levam ao que Norbert Elias (1993) denominou de "equilíbrio de tensões" em disputas repetidas, porém controladas por regras convencionadas. Esse processo tão bem estudado por ele no que se refere à difusão dos hábitos corteses por todos os habitantes de um país, acompanhados pela adoção de regras nas disputas pelo poder que substituíram o uso das armas pelo uso da palavra e do voto no regime parlamentar, permitiram também a institucionalização das disputas emocionantes nos esportes, sobretudo pelo "prazer de competir". O próprio esporte evoluiu na direção do treinamento e do autocontrole em lugar das regras costumeiras, pouco rígidas e frouxamente aplicadas, que permitiam as explosões de emoções e de violência nos jogos da Idade Média, terminados muitas vezes na morte dos participantes. Mas, nessa evolução em que o papel do mediador e a função das regras convencionadas passaram a ocupar um lugar cada vez maior, a dinâmica do jogo continuou a pressupor a tensão e a cooperação, a solidariedade local e o interesse pela luta continuada. Em outras palavras, as tensões do grupo e a cooperação encontram um modo de estarem simultaneamente presentes na situação de "equilíbrio das tensões".

A esses desenvolvimentos históricos Elias chamou processo civilizador, o qual, entretanto, não atingiu na mesma intensidade todas as classes sociais, nem tampouco todos os países. Onde o Estado é fraco, um prêmio é colocado nos papéis militares, o que resulta na consolidação de uma classe dominante militar. Onde os laços segmentais (familiares ou locais) são mais fortes, o que acontece em bairros populares e vizinhanças pobres, o orgulho e o sentimento de adesão ao grupo diminuem a pressão social para o controle das emoções e da violência física, resultando em baixos sentimentos de culpa no uso aberto da violência para resolver conflitos. Isso é interpretado como efeito da segregação dos papéis conjugais, do pai autoritário e distante, da centralidade do papel da mãe na família, da dominação masculina violenta e do controle intermitente e violento sobre as crianças[3].

No entanto, o processo de pacificação dos costumes, que permitiu o término da justiça pelas próprias mãos e da vingança privada, também resultou do desarmamento da população, processo sistematicamente levado a efeito pelos Estados europeus que assim se fortaleciam e concretizavam o monopólio legítimo da violência. Talvez seja esta a diferença específica que fez dos Estados Unidos um país violento, apesar de ser nação com tradição parlamentar forte e alto desenvolvimento das práticas esportivas. Nos países europeus existe, pelo menos a partir do século XIX com a proibição rígida dos duelos, um controle severo de armas; neles os grupos juvenis não estão tampouco tão vinculados ao crime organizado. Nos Estados Unidos, assim como no Brasil por diferentes processos, coexistem a facilidade de obter armas de fogo, pois a Constituição continuou a garantir a qualquer cidadão o direito de ter e negociar armas, e a penetração do crime organizado na vida econômica, social e política do país. No imaginário cinematográfico, cultuou-se a figura do homem armado que, sozinho, enfrenta todos os inimigos com um dedo rápido no gatilho. Na vida política, permitiu-se a permanência dos *lobbies* de negociantes e milícias profundamente interessados na inexistência de um efetivo monopólio da violência legítima pelo Estado, monopólio este considerado anticonstitucional.

É isto que diminui a expectativa de vida e as perspectivas de futuro de jovens pobres no continente americano, em comparação com os índices europeus que apresentaram queda vertiginosa da taxa de homicídio desde o final do século XIX, variando apenas entre 0,5 (na Inglaterra) a pouco mais de 3 (Finlândia, Itália) por cada 100 000 habitantes (Lagrange, 1995)[4]. Nos Estados Unidos, em compensação, durante a década de 60, a taxa de homicídios entre os negros atingiu cifras quase vinte vezes maior do que a taxa entre os brancos, esta, por sua vez, vinte vezes maior do que a média dos países da Europa Ocidental. Em 1970, as taxas entre os negros eram de 102 mortes em cada 100 000 habitantes na faixa dos 15 aos 24 anos, 158 na faixa dos 24 aos 34 anos e 126 entre os 35 e 44 anos, taxas que progressivamente diminuíram até 1985 (Gendrot, 1994). Lá, sabe-se pela investigação policial competente, 87% destas mortes foram infli-

gidas por negros em outros negros. A partir deste ano, em conseqüência da epidemia de *crack*, ela volta a subir, principalmente entre os mais jovens, para atingir o mesmo nível de assassinatos (102) em 1988.

Paralelamente à facilidade na obtenção de armas, a cultura política e cívica dos Estados Unidos é contrastada da européia por diversos autores. Naquele país, a liberdade individual teria uma dimensão central, enquanto nos países europeus a igualdade seria senão mais, pelo menos tão importante quanto. Esse valor cultural explica por que, nos Estados Unidos, o processo de individuação e de competição no mercado foi muito mais rápido e extenso, enquanto na Europa o comunitarismo, a solidariedade e a coletividade teriam tido peso maior nos arranjos sociais (Dubet, 1987; Lagrange, 1995). Por isso, o crescente individualismo e a violência, demonstrados pelas novas organizações juvenis recém-aparecidas em países europeus são atribuídos à disseminação do modelo estadunidense de sociedade. Neste estão incluídos os valores da liberdade no mercado, assim como a busca desenfreada por vencer a qualquer custo, da fama por ter muito dinheiro ou vice-versa.

Entretanto, nunca é demais lembrar que o esporte e outros jogos instituídos nesse processo nos Estados Unidos e nos países europeus, e que substituíram a violência pela competição com regras, só foram eficazes porque a tensão – o *agon* dos gregos – manteve-se e permitiu a expressão de emoções conflitivas, assim como a busca da glória em detrimento dos outros que permaneceram na obscuridade. Isto porque a reciprocidade, base da sociabilidade humana, que inclui tanto o bem doado por generosidade quanto a competição com o rival presenteado em circuitos simétricos e assimétricos da troca, não se restringiu, como sugeriu o próprio Marcel Mauss (1974), às sociedades ditas tribais ou primitivas, nem teve unicamente o caráter positivo da generosidade. A ambivalência do dom estaria presente nas conotações sugeridas pela sua raiz grega – *dosis* – associada a dose, a veneno. O dom é também um recurso do poder, usado em rituais de exibição de *status*, garantindo uma posição de prestígio e poder ao doador, ou seja, não é puro desinteresse nem absoluta prodigalidade, mas seu caráter interessado é muito mais simbólico do que material[5]. A reciprocidade mantém-se, então, no fio do *agon*, que impulsiona os seres humanos à competição, à rivalidade e à vingança quando são lesados ou ofendidos. O dom é ao mesmo tempo interesse e desinteresse, generosidade e cálculo estratégico ou instrumental, expressos no plano simbólico e não material, que se conservam em tensão permanente, especialmente nas relações entre desiguais. No social sempre houve o entrelaçamento entre a necessidade (ou o interesse) e o dom, a inveja e a solidariedade. No esporte, nas atividades artísticas, inclusive as populares, a glória imortalizada nos feitos individuais também foi o móvel da ação. Este continua sendo um modo de vencer o anonimato e transcender a obscuridade na cidade-espetáculo que é ao mesmo tempo a cidade-platéia, no cenário urbano dos torneios regulamentados e desarmados.

No Brasil, os historiadores hoje concordam sobre a importância de nossa tradição parlamentar estabelecida desde o Império pela força que tiveram as oligarquias de várias regiões do país. O lugar da violência na nossa cultura é ainda assunto para acirrado debate a partir das idéias sobre o homem cordial brasileiro. Mas, apesar dos lapsos da nossa historiografia, o fato é que, no Brasil, não há registros de revoluções gloriosas, como a francesa ou a americana, nem de guerras civis, nem de guerras entre católicos e protestantes, cristãos e judeus, muçulmanos e judeus. Os episódios de explosão de ódio social, racial e religioso ou foram passageiros ou localizados e não deixaram grandes feridas que sangrassem por todo o país. Os próprios rituais do catolicismo popular eram festivos e profanos. As festas de santo, que acompanhavam as principais datas e épocas do calendário anual, toleradas pelos padres, pouco tinham a ver com a ortodoxia católica, apostólica e romana; muito valorizavam as práticas cristãs da generosidade e solidariedade dos "homens de Deus", que promoviam a comensalidade, as danças, a música e os autos das festa de santo. A festa realizada nos espaços urbanos, pública e privada a um só tempo, predominou, incorporando crenças e práticas de outras religiões e culturas existentes no país, numa falta de ortodoxia que caracterizou sempre os processos culturais deste país.

Também o esporte foi aqui disseminado, notadamente a partir do século XX (DaMatta, 1982). Além da sua inegável importância na pacificação dos costumes, tivemos também outro processo que se espalhou pelo país a partir do Rio de Janeiro: a instituição de torneios, concursos e desfiles carnavalescos envolvendo bairros e segmentos populacionais rivais.

Rosângela Rennó
Atentado ao Poder, 1992
15 fotos p&b, texto em vinil adesivo e lâmpadas fluorescentes

5 Falar apenas de reciprocidade, portanto, não basta. É preciso saber de que reciprocidade se trata, do seu contexto social, dos seus limites, dos circuitos do dom e das regras para a competição e a negociação de conflitos.

THE EARTH SUMMIT

Desde o início deste século, os conflitos ou competições entre bairros, vizinhanças pobres ou grupos de diversas afiliações eram apresentados, representados e vivenciados em locais públicos que reuniam pessoas vindas de todas as partes da cidade, de todos os gêneros, de todas as idades, criando associações, ligações, encenações metafóricas e estéticas das suas possíveis desavenças, seguindo regras cada vez mais elaboradas. O samba reunia também pessoas de várias gerações, constituindo uma atividade de lazer freqüentada por toda a família, o que quer dizer que nos ensaios, nas diversas atividades de preparação do desfile, no barracão onde juntos trabalhavam, os valores e regras da localidade e da classe conseguiam ser transmitidos de uma geração para outra, mesmo que não completamente (Zaluar, 1985; Cavalcanti, 1995; Valença & Valença, 1981). Assim, a cidade era representada como o lugar do espetáculo e como a própria platéia da rivalidade e do encontro dos diferentes segmentos e partes em que a cidade sempre esteve dividida. Nessa cidade-espetáculo e cidade-platéia o fim da obscuridade era perseguido por pessoas e grupos na criação poética, na fantasia gerada num imaginário que fazia da palavra, da dança e da música seus principais instrumentos.

Hoje, os trabalhadores pobres, que criaram e conviveram nessas variadas organizações vicinais, casando-se sem importar a raça ou o credo, assistem o esfacelamento das suas famílias e associações, tão importantes na criação de cultura, na conquista de autonomia moral e política. Dentro da família, as divisões e afastamentos se dão pelo pertencimento a diferentes comandos (o Vermelho, o Terceiro), por posição diferente na trincheira da guerra que às vezes separa polícia e bandido, mas também pela conversão às igrejas pentecostais que proíbem o contacto com as outras religiões, apresentadas via Embratel e satélite como manifestações do diabo. O processo de globalização de cultura, efetivado pela difusão rápida na indústria cultural dos novos estilos de cultura jovem, transformaram os jovens parcialmente em consumidores de produtos especialmente fabricados para eles, sejam vestimentas, sejam estilos musicais, sejam drogas ilegais. A família não vai mais junta ao samba, e o *funk* não junta gerações diferentes no mesmo espaço; o tio traficante gostaria de expulsar da favela o sobrinho do outro comando ou da Polícia e do Exército; a avó negra e mãe de santo não pode freqüentar a casa dos seus filhos e netos pentecostais porque estaria carregada pelo demo. A família está partida, o que não aconteceu em algumas etnias nos Estados Unidos, onde os jovens das *gangs* defendem a honra familiar (Katz, 1988; Jankowski, 1991). A classe social está partida, as organizações vicinais estão paralisadas e esvaziou-se o movimento social, tal como acontece nos bairros da periferia de Paris onde surgiram as *galères*. Mais ainda, o processo civilizador foi interrompido e involuiu, provocando a explosão de violência intraclasse e intra-segmento que não se pode explicar pelo econômico apenas. Localmente, uma cadeia de efeitos que se alimentaram mutuamente solidificou suas engrenagens: a fragmentação das organizações vicinais e familiares facilitou o domínio dos grupos de traficantes no poder local, que, por sua vez, aprofundou a ruptura dos laços sociais dentro da família e entre as famílias na vizinhança, acentuando o isolamento, a atomização, o individualismo.

Nesse processo, a quadrilha organizada transformou-se num poder central em algumas favelas[6], onde já expulsam moradores incômodos, matam rivais, alteram as redes de sociabilidade e interferem nas organizações, ficando a um passo de impor currais eleitorais e espalhar o terror. O jogo de futebol realizado de arma na mão e sem a manifestação do juiz é emblemático dessa situação. Em algumas escolas, a interferência na escolha do samba para o desfile anula as regras convencionadas e os critérios de justiça anteriormente aceitos que, embora mantivessem acesas e emocionantes as disputas, não amedrontavam concorrentes nem calavam opositores[7]. As cada vez mais contestadas e silenciadas eleições nas associações de moradores aceleraram o esvaziamento delas e, conseqüentemente, da participação pública nas discussões a respeito da alocação dos bens e serviços na localidade, na decisão dos próprios critérios e justificações a serem aceitos. Em vez disso, aproximam-se os chefes locais da figura do xerife, como ocorre em favelas das capitais da América Central que sofreram a influência da cultura dos *cowboys*, *outlaws* e *sheriffs* do Oeste norte-americano. A superação disso está justamente na recuperação das redes de sociabilidade vicinal e no fortalecimento das organizações vicinais, com a participação efetiva dos moradores no processo de decisão sobre a urbanização do local, revitalizando essa tradição política baseada no associativismo. Quanto aos jovens que, nos seus bairros respectivos,

6 A situação das favelas cariocas é muito diferenciada hoje, não só em termos de suas condições de infra-estrutura urbana, do nível socioeconômico de seus moradores, da qualidade de suas moradias, mas também pelo maior ou menor poder nelas adquirido pelas quadrilhas de traficantes. Na Serrinha, por exemplo, os traficantes nunca tiveram poder, o que facilita hoje a implementação do projeto Favela-bairro.

7 A história das escolas de samba está cheia das letras feitas para criticar as escolhas, as decisões dos juízes, as diretorias de escolas. Algumas tornaram-se sambas imortais, gravando na memória, não só da cidade, mas de todo o país, os nomes dos seus autores e de suas escolas.

recebem os instrumentos do seu poder e prazer trazidos por outrem de alhures, e sofrem a influência dos valores que os impulsionam à ação na busca irrefreada do prazer e do poder e na "delegação ao mundo do poder de seduzi-lo para a criminalidade" (Katz, 1988: 7), nenhuma teoria consegue uniformizá-los. Sem dúvida, hoje, a julgar pelo depoimento deles próprios, teríamos que acrescentar a teoria da comunicação de massas e as suas perversões para entendermos o fascínio que a posse da arma e a adesão a uma quadrilha exerce sobre alguns deles. Pois é para eles motivo de orgulho a notícia estampada no jornal atribuindo-lhes crimes ocorridos na cidade, mesmo que seja o assassinato de um inocente passante na entrada da favela, ou de uma mulher grávida por um jovem inimigo. A fama de matador, especialmente quando devidamente registrada no jornal com nome e, melhor ainda, com foto, é comemorada como a conquista da glória, a saída da obscuridade pessoal. Não importa o teor da notícia nem a imoralidade do ato. Para esses jovens, não é mais o espetáculo coletivo encenado nas ruas da cidade para o distinto público de seus moradores, mas o crime-letra-de-fôrma, o crime-fotografia, pois não é o ato de praticar o crime que é assistido, mas a foto ou o nome de seu autor no jornal o divisor de águas entre o anonimato e o reconhecimento, entre a obscuridade e a fama. Na imagem midiática muitas vezes está subentendido o papel de vítimas da sociedade, e como tais irresponsáveis pelos seus atos, que deturpa a notícia que os corrompe ainda mais, criando outro círculo vicioso no qual muitos deles perecem, iludidos com a fama instantânea e rapidamente esquecida pelos que ficaram na cidade parcialmente destituída de seu palco aberto e sua platéia atenta, de mãos atadas nessa encenação da qual não mais participa.

Essas são questões que transcendem as determinações da pobreza e da exclusão e nos remetem a processos culturais e políticos complexos. O recuo notável no monopólio da violência pelo Estado no Brasil, o aumento do contrabando e do comércio de armas pôs nas mãos de jovens, principalmente pobres, as armas com as quais passaram a construir novas imagens de si mesmos, do seu bairro, da cidade e do mundo em que vivem. Não só provocaram a morte de homens jovens em números e proporções só encontrados nos países em guerra, mas destruíram também formas de sociabilidade que mantinham unidas as "comunidades" onde

esses jovens nasceram e cresceram. Fica-nos sempre a questão, o enigma mesmo que cada um desses jovens guarda dentro de si: por que tão poucos juntam-se a quadrilhas, por que muitos outros (mas nem todos) formam-se em galeras *funk*, por que, apesar do novo fascínio das armas, do chamado "dinheiro fácil" e da fama midiática, tantos outros optam ainda pelos times esportivos, pelas escolas de samba, pelos pagodes e outras formas de lazer que não constituem nenhum tipo de organização juvenil, mas juntam adultos e jovens da mesma camada social?

Exatamente por estar num meio social pobre, no qual a solidariedade e a necessidade de cooperar sempre foram uma marca, a quadrilha, enquanto um dos centros de reprodução da criminalidade como meio de vida – ensino das técnicas, transmissão de valores e de histórias de seus personagens, internalização das regras da organização – opõe-se à família e com ela compete, bem como com outras formas de organização vicinal: os times esportivos, os blocos de carnaval e as escolas de samba. Por isso mesmo, para os moradores, a quadrilha é uma agência de socialização de seus filhos que inspira temor, pois os encaminha

Hélio Oiticica
Estandarte "Seja Marginal, Seja Herói", 1968
Tecido

para a violência e a morte prematura. Na ótica dos próprios jovens, a quadrilha é uma "escola do crime", um aprendizado do vício, uma engrenagem da qual não se consegue sair quando se quer. As referências aos crimes cometidos por influência do grupo de pares, porque os "colegas chamam", porque "se mistura", porque "vê os outros fazer" são muito comuns.

Assim, reencontramos, no imaginário dos próprios jovens, argumentos da sociologia da juventude que a entende como a fase da vida do hiper-conformismo a seu grupo de pares na iniciação sexual, na música partilhada, mas que fica sem explicar os diversos conformismos dos variados grupos de pares, se bem que, em alguns desses grupos, em razão da liderança autocrática, o conformismo é muito mais acentuado.

As características, pois, desses novos grupos – as quadrilhas de traficantes e as galeras –, por diferentes que sejam entre si, têm várias continuidades ou clamorosas semelhanças com as *gangs* das cidades estadunidenses. Ora, os processos culturais estão cheios de casos de imitação, também chamados de difusão cultural, que nunca, entretanto, chegam a reproduzir exatamente a versão original. As *galères* francesas, as galeras cariocas, as quadrilhas brasileiras podem ser interpretadas como recriações locais das *gangs* enquanto organizações vicinais de juventude, recriações que ressaltaram alguns elementos e apagaram outros, incorporando ainda terceiros que inexistem nas *gangs*.

Entre esses últimos, destaca-se o aspecto festeiro das galeras, cuja atividade principal não é a luta entre elas, mas o baile. Aqui a sociologia da classe social volta à cena triunfalmente. Mesmo sendo uma imitação incompleta da *gang*, a galera guarda algo das manifestações culturais populares encontradas no Rio de Janeiro, especialmente o seu caráter festivo, no qual a catarse das emoções, inclusive da rivalidade e do orgulho masculino, faz-se de modo competitivo, porém regrado. Por isso mesmo, o processo civilizatório pôde ser retomado nos bailes, através dos concursos, do estabelecimento das regras de convivência e da apresentação controlada do agonismo entre pessoas e grupos. Outro elemento nessa configuração peculiar das organizações juvenis no Rio são os apelidos dados aos jovens das galeras e até mesmo aos das quadrilhas. Ao contrário do que acontece nas *gangs*, onde predominam nomes nobres ou de animais selvagens (Katz, 1988), aqui os apelidos são diminutivos carinhosos, de longe os mais comuns (Zé Pretinho, Escadinha, Robertinho de Lucas, Marcinho VP, Buzininha, Parazinho etc) ou aumentativos irônicos (Cabeção, Charutão, Xaropão), com alguns poucos, mais recentes, que incluíam adjetivos como "nefasto", "diabo" etc. Durante a pesquisa de campo feita no início da década de 80, os mais perigosos bandidos de Cidade de Deus tinham por apelido Manoel Galinha, Jorge Devagar e Zé Pequeno. Os apelidos, de fato, afora uns poucos, negam o *ethos* da virilidade, tão importante nesse imaginário estruturado pela posse real da arma de fogo e pelo dinheiro fácil no bolso (Zaluar, 1988 e 1989) e são como uma alusão irônica aos seus limites. A fama do crime-notícia pode facilmente ser, de novo, substituída pela glória conquistada na cidade-espetáculo.

Bibliografia

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*, 3a. ed., Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

BORGES, Beatriz. *Samba-Canção, Fratura e Paixão*, Rio de Janeiro, Edições do Pasquim, 1982.

BOSCHI, Renato. *População Favelada do Estado da Guanabara*, Rio de Janeiro, Edição Dados, 1970.

CABRAL, Sergio. *As Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Lumiar Editora, 1996.

CANDEIA & ISNARD. *Escola de Samba, Árvore que Esqueceu a Raiz*, Rio de Janeiro, Editora Lidador/ SEEC, 1978.

CAVALCANTI, Maria Laura V. C. *Carnaval Carioca: dos Bastidores ao Desfile*, 1a. ed., Rio de Janeiro, FUNARTE/ Editora da URFJ, 1995.

CECCHETTO, Fátima. "Galeras *Funk* Cariocas: Entre o Lúdico e o Violento", mimeografado, Rio de Janeiro, Instituto de Medicina Social, UERJ, 1996.

DAMATTA, Roberto. "Esporte e Sociedade", in *Universo do Futebol*, 1a. ed., Rio de Janeiro, Ed. Pinakotheke, 1882.

DUBET, François. *La Galère: Jeunes en Survie*, Paris, Ed. Fayard, 1987.

ELIAS, Norbert & DUNNING, Eric. *Quest for Excitement, Sport and Leisure in the Civilizing Process*, 1a. ed., 1986, 1 ed. paperback Oxford, Blackwell, 1993.

FOOTE-WHYTE, William. *Street Corner Society*, 1a. ed., Chicago, University of Chicago Press, 1943.

GENDROT, Sophie. *Ville et Violence*, 1a. ed., Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

GOMES, Renato C. *João do Rio*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996.

JANKOWSKI, Martin Sanchez. *Islands in the Street*, 1a. ed., Berkeley, University of California Press, 1991.

KATZ, Jack. *The Seductions of Crime*, 1a. ed., Nova York, Basic Books, 1988.

LAGRANGE, Hughes. *La Civilité a l'épreuve: crime et sentiment d'insecurité*, 1a. ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a dádiva", in *Sociologia e Antropologia*, vol. I, 1a. ed., São Paulo, EPU/ EDUSP, 1974.

NEWTON, Francis (pseudônimo de Eric Hobsbawn). *The Jazz Scene*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Boks, 1961.

PARK, Robert. "A cidade", in Velho, O. G., *O Fenômeno Urbano*, 1a. ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

PERLMAN, Janice. *The Myth of Marginality*, Berkeley, University of California Press, 1976.

RICOEUR, Paul. "La place du politique dans une conception pluraliste des principes du juste", in AFFICHARD, Joëlle & FOUCAULD, Jean-Baptiste. *Pluralisme et Equité*, Paris, Commissariat Général du Plan, Éditions Esprit, 1995, p. 71-84.

SPENGLER, Oswald. "El alma de la ciudad", in *La Decadencia del Occidente*, vol. III, Calpe, 1925, Madrid, p. 125-159.

SIMMEL, Georg. "A Metrópole e a Vida Mental", in Velho, O. G., *O Fenômeno Urbano*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1967, p. 13-28.

____. "A natureza sociológica do conflito"; "A competição"; "Sociabilidade, um exemplo de sociologia pura ou formal", in SIMMEL, G. "A Metrópole e a Vida Mental", São Paulo, Ed. Attica, 1983, p. 122-181.

VALENÇA, Rachel & VALENÇA, Suetônio. *Serra, Serrinha, Serrano o Império do Samba*, 1a. ed., Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1981.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Fundação Getulio Vargas, 1996.

VIEIRA, L.F.; PIMENTEL, L. & VALENÇA, S. *Um Escurinho Direitinho, a Vida e Obra de Geraldo Pereira*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1995.

WIRTH, Louis. *The Ghetto*, 1a. ed., Chicago, The University of Chicago Press, 1928.

____. "Urbanismo como modo de vida", in Velho, O. G., *O Fenômeno Urbano*, 1a. ed., Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1967.

ZALUAR, Alba. *A Máquina e a Revolta*, 1a. ed., São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

____. "Teleguiados e chefes", in *Religião e Sociedade*, n. 14/1, 1988; e in *Condomínio do Diabo*, 1a. ed., Rio de Janeiro, Editora da UFRJ e Revan, 1994.

____. "Nem líderes nem heróis", in *Revista Presença*, n. 13, 1989; e in *Condomínio do Diabo*, 1a. ed., Rio de Janeiro, Editora da UFRJ e Revan, 1994.

Linguagens modificadas

Alex Hamburger

Para melhor radiografar o contexto em que se moverão as peças deste tabuleiro, terei de me transportar mais uma vez, perdoem a presunção, para o palco de operações dos acontecimentos do século passado (mas, inegavelmente, tão vivos na memória) no campo da assim chamada tradição das vanguardas, que nortearam a condução deste ensaio de ensaio.

Sabe-se que um grande número de tendências sociais e literárias em arte, como o Grupo de Viena, a Poesia Concreta brasileira, Fluxus, Internacional Situacionismo, várias experiências com a palavra e a imagem expandiram significantemente as fronteiras da literatura e das artes visuais. A desconstrução do texto, por exemplo, levou inevitavelmente à supressão das fronteiras do texto e/ou da representação, que por sua vez levou a uma necessidade de se ultrapassar as limitações da literatura e da arte definidas como categorias históricas estanques. Entretanto, a idéia geral de trabalhos que eliminam as fronteiras entre as disciplinas não pode ser considerada uma descoberta do século XX. Historiadores de arte e teóricos de poesia experimental sempre nos relembram sobre a época barroca, com seus curiosos versos e partituras. Contudo, uma aceitação definitiva da dissolução das fronteiras entre palavra e imagem, palavra e música, e palavra e gesto, em resumo, as origens das tendências intermídia[1] na sua forma mais ativa, se tornou mais pronunciada no início do século XX, um período em que movimentos como futurismo, construtivismo e dadá ganharam força. Tergiverso um pouco, confesso, diante da até certo ponto recorrente narrativa protagonizada pelas vanguardas prospectivas, já por demais consabido e abordado.

Não obstante, sem pelo menos se aludir às bases e fundações que deram origem às mudanças dificulta-se sobremaneira a introdução aos *desvãos* de uma aventura imprecedente e da rede inextricável que passou a permear as atividades que se seguiram, até a esta data, e, *last but not least*, suas implicações na fatura pessoal deste locutor.

Com efeito, em vertiginosa seqüência diacrônica, a partir do início do século XX, época marcada por agudas transformações, a expressão estética formal é sacudida por descargas de alta voltagem geradas pelo atrito entre as forças motrizes colocadas em marcha e "os valores acadêmicos decadentes e embolorados dos ideais clássicos de beleza, que urgia substituir", conforme afirmou Marinetti em seu conhecido manifesto.

Mas, foi principalmente no futurismo russo, com Khlebnikov, Burliuk, Krutchenik e Maiakovski que se deu o passo decisivo na emancipação das linguagens e *condutos* modificadores. Em seu manifesto, "vogais representam tempo e espaço, e as consoantes são cores, sons e tato", uma tentativa (bem-sucedida) de resolver o problema da combinação da fala e da tipografia. Tivemos ainda, ajudando a consolidar um balanço dinâmico entre a linguagem e os sons, fornecendo novas oportunidades para uma poética individual e singular, Iliazd (Ilia Zdanovitch), inventor da poesia *transmental*, que buscava na sua tipografia peculiar uma representação sonora, ao lado de Raoul Hausmann e seus 'poemas-cartazes', embora num outro segmento, nos quais as letras se tornavam valorizadas de um ponto de vista fonético, a que chamou de *optofonética*, ambos os experimentos resultando em uma espécie de desmembração da palavra, e conseqüente alteração dos sons[2].

Estas linhas de ação ainda são fáceis de seguir, de serem esboçadas na história da arte contemporânea, podendo ser definidas como uma luta na direção da criação de uma leitura sonora, de uma "linguagem intencionada para todos os seres vivos, chamada para substituir a existente" (Khlebnikov); ou, de acordo com Hugo Ball, "eu não quero palavras que foram inventadas por outros"[3].

Em adição aos projetos básicos de natureza interdisciplinar, introduzidos pelas técnicas dos futuristas e dadaístas, ainda deveria incluir-se, para um balanço mais acurado, os nomes de Kurt Schwitters, Russolo, Tzara, Albert-Birot, entre outros, cuja inventividade compositiva prenuncia as incursões de um John Cage,

Alex Hamburguer
A Bolsa de Haroldo, 1987-90
poemobjeto (deslocamento)

1 Termo de autoria do multiartista Dick Higgins.

2 Para um maior aprofundamento, principalmente sobre o primeiro, ver POMORSKA, Krystina. *Formalismo e Futurismo*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1972, trad. Sebastião Uchoa Leite. Quanto ao segundo, inserido nos eventos dadá, há inúmeras obras disponíveis.

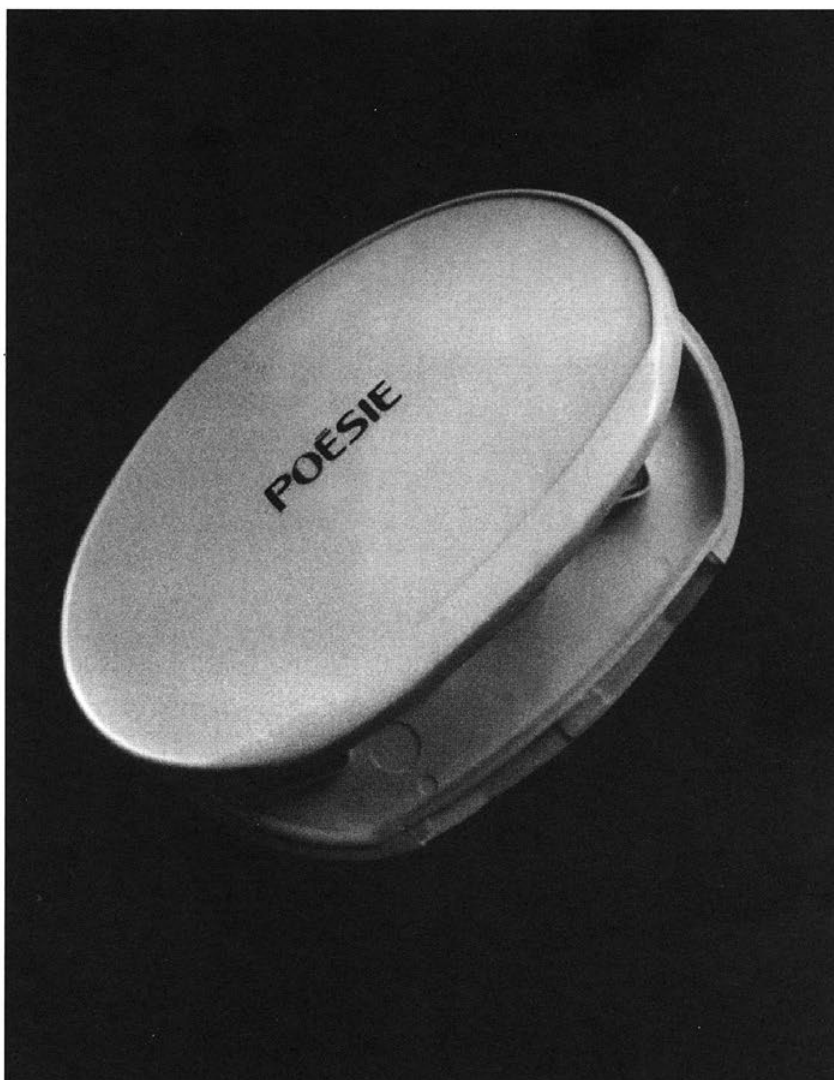
3 Dimitry Bulatov, cit. in *Verdict & Obedience, An International Anthology of Sound Poetry*; The National Center for Contemporary Art, Kaliningrad Branch, Russia, 2001.

estabelecendo a vigência definitiva do entrecruzamento das linguagens no percurso deste "compositor", e de muitos outros que o sucederam. Com efeito, progressos posteriores foram obtidos durante os anos 50 e 60 com o advento da eletrônica e dos estúdios eletroacústicos, com a poesia oral das vanguardas dando lugar ao potencial tecnológico que passa a extrair efeitos especiais de repetição, alongamento e sobreposição de fonemas[4]. Os personagens principais dessa passagem entre o foneticismo das vanguardas e a tecnologia eletroacústica são Henri Chopin e François Dufrene, o último sendo também o autor das primeiras *dé-collages*, que se unem ao músico Pierre Henri para produções que recolocam a discussão dos limites entre a poesia, a imagem e os sons.

Se nas vanguardas históricas ainda havia alguma distinção clara entre poesia e música, a poesia sonora da segunda metade do século parecia buscar, juntamente com a música concreta e eletrônica, o definitivo cancelamento das diferenças.

Agrupados em torno da ebulição causada pelo "Novo Realismo", que possuía em suas fileiras figuras da estirpe de um Yves Klein, Jacques Villeglé, Rotella, etc., Chopin e Dufrene são os anunciadores de um tipo peculiar de linguagem modificada (escandida), imbricadamente eletrônica, fonética e visual.

Os exemplos se multiplicam 'à náusea', envolvendo outras 'leituras', da dança à arquitetura/urbanismo (Bauhaus), da montagem cinética (M. Nagy/Tinguely) à radio arte (Estúdio WDR, de Colônia), e presume-se que hoje exista um elevado grau de informação a respeito desses processamentos, aqui minimamente inventariados, mas suficientes para viabilizar jornadas pessoais extensivas.

Assim é que, na aurora do que poderia ser uma espécie de retomada das freqüências geradas por aquelas transmissões, após um considerável hiato no panorama, entre o final dos anos 60 e o início dos 80, cujos motivos não cabe aqui esmiuçar, começo a 'perpetrar', munido de um considerável arsenal aqui em parte descortinado, propostas que pudessem de alguma forma contribuir para uma maior aceitação de algumas daquelas inovações, além de tentar estabelecer alguns parâmetros de reciclagem e investigação que, aliás, sempre parecem recomeçar, com pleonasmo e tudo, de um ponto aleatório qualquer, o que em si é bastante significativo para a renovação constante das idéias...

Alex Hamburguer
acima
Poesie, 1988-90
poemobjeto (deslocamento)

página ao lado
Círculo do Livro, 1992
livrobjeto (deslocamento)

4 MENEZES, Philadelpho (org.). *Poesia Sonora: poéticas experimentais da voz no século XX*, São Paulo, Educ, 1992.

5 HIGGINS, Dick. *foewEombwhnw*, Nova York, Something Else Press, 1969, p. 17

6 MENEZES, P. op. cit.

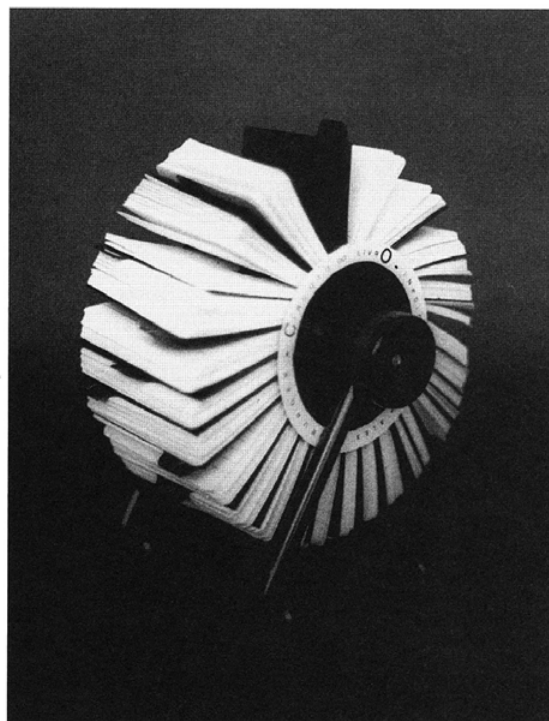
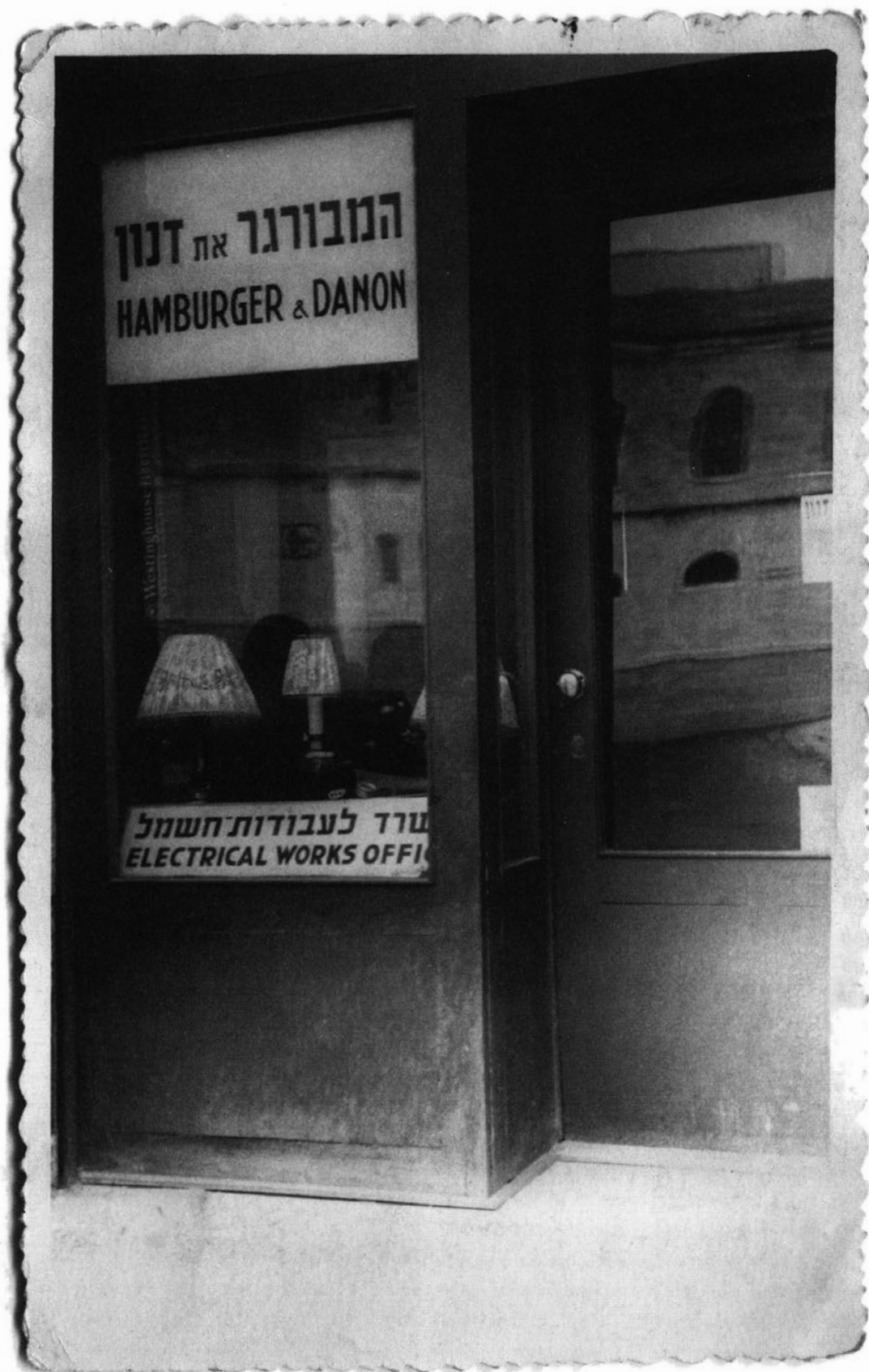
Considerando que qualquer *work* deveria ser *in progress*, seja na presença hiper-real do cotidiano, ou na alteridade do produtor cultural, e que deve-se procurar traçar *coordenadas sintéticas aditivas*, minhas principais preocupações passam a se centrar nas respostas que poderiam derivar de certos **linguajares**, após ter avançado algumas etapas (auto) críticas de preparação e escuta na câmara/cápsula caixa de ressonâncias.

Contando, num primeiro momento, com o concurso da escrita e seu natural *hardware*, o livro, para tecer uma série de 'comentários' com toda probabilidade no clima de alguns programas aqui revisitados, surge como resultado a coletânea de poemas *Kit Seleções* (1985) que, se por um lado trazia algumas combinações curiosas, de um lirismo agridoce, por outro, parecia emitir sinais de insuficiência no sentido de iniciativas que requeriam maior arrojo formal, que efetivamente clamavam por emergir. Já o segundo dessa linhagem, *110/220V* (1987), apresenta alguns aspectos mais radicais, com o uso de sinais gráficos, números e recursos ópticos, prenunciando uma considerável progressão.

Admitindo que o sistema verbal normativo havia sofrido um processo de desintegração dos cânones da prosa e do verso enquanto unidades lineares, como visto anteriormente, dados que ainda vigiam nos dois trabalhos acima, passa a permitir a "espacialização da palavra" (Mallarmé), que fornece uma configuração gráfica ao ato poético, não somente na página como em outros suportes, sugerindo uma **emissão entretecida** que passa a vigorar nas várias tentativas encetadas *a posteriori*.

Estes aspectos da produção passam a caracterizar-se desde as primeiras incursões 'pós-escriturais', dando origem, no final da década de 80 (e no início da seguinte) a *Grafemas* e *Biologia de um Mineroslavo* (1991), que permitem a fusão dos diferentes recursos gráficos apontados (grafismos, fotos, imagens, etc.), fazendo com que pudesse avançar com relação à escrita, que não traduzia a contento as percepções que assomavam, além de não atender a indagações pessoais quanto a respostas que uma *ars poetica* deveria exercer. Isto determinou, em seguida, que atravessasse a ponte dos 80/90 com o signo (no sentido mais amplo de obra, produto imagético) passando a adquirir contornos nítidos de plasticidade, capacitando-se a desempenhar funções mais complexas. Coloca-se, nesta quadra, a exploração por dimensões cada vez mais **totalizantes**, que pareciam irreversíveis àquela altura. Não era nem tanto o caso de supervalorizar as mídias empregadas o que mais interessava, mas a forte inclinação em transcender as demarcações limítrofes: tanto poderia tratar-se de um 'livro objeto' como de um 'antipoema' (gráfico, objetual, etc.); de uma 'inominável sugestão' quanto de 'esquemática encenação'; de um 'solilóquio subitamente tramado' a 'associações nem um pouco politicamente recomendadas'; de 'materiais encontrados' ou de 'textos pela mente dissecados'; de 'fluxogramas de caixa apropriados' a 'rejeitos *low-tech* inadvertidos', sendo estas instâncias, como observou Dick Higgins, ao conceituar a técnica da intermídia, "ferramentas que por ainda não serem categorizadas habitam no limbo opaco das idéias" [5].

Solidificava-se a impressão que era essencial abordar, assim como certos fenômenos da arte contemporânea como a *electronic media*, a poesia visual, o livro-de-artista, etc., o corrente dispositivo conectado com a interseção entre Literatura, Música e 'Ruído', qual seja, a Poesia Sonora como é conhecida hoje, "a elaboração fonética, vocal acústica e eletroacústica das poéticas de experimentação" [6]. A emergência de uma poesia sonora prototípica, tradicionalmente associada a uma cisão da literatura com seus componentes visual e fonético, como vimos, ocorreu nas primeiras décadas do século XX.

המבורגר את דנון
HAMBURGER & DANON
שרד לעבודות חשמל
ELECTRICAL WORKS OFFI

7 "A Internacional Situacionista foi um movimento de ativistas radicais fundado em 1957, tendo por líder o teórico iconoclasta francês Guy Debord, autor de *A Sociedade do Espetáculo*, e um dos principais mentores dos eventos de Maio de 68, em Paris, cujo coletivo procurava unir em suas ações uma crítica social de inspiração marxista, tendo por pivô a revolução da vida cotidiana, e uma arte como práxis revolucionária (para superar o culto burguês da originalidade e propriedade privada do pensamento), pela utilização do que chamaram de 'afastamento', espécie de reciclagem de elementos, estéticos ou não, pré-existentes, adaptando o original a um novo contexto." JAPPE, Anselm. *Guy Debord*, Petrópolis, Ed. Vozes, Petrópolis, 1999.

8 Idem, ibidem.

Era o momento apropriado para o lançamento do audiocassete (depois cd) *12 Sonemas* (1993), onde a idéia era construir um significado pelos elementos fonéticos e de entonação e não pela palavra. Pelo fato de ser uma modalidade quase totalmente desconhecida, não só entre nós, mas alhures, *Sonemas* pode ser considerado um marco no circuito local (RJ), fomentando e fechando a incursão por esta linguagem com o lançamento do CD *Hard-disk* (2002). Por esta época, já numa linha de maior domínio e circulação, sempre voltado também para as potencialidades visuais do poema, onde textos, inscrições e letras podem aparecer, junto com a representação, como elementos composicionais integrais, irrompem no contexto da aventura particular do narrador uma série de poemas com características intersígnicas sob o título genérico de *Visopos* (1994-1998).

Mais recentemente, surge um novo componente a orientar essas incursões, e que tive a pretensão de elevar à condição de 'técnica': o *deslocamento*. Embora estivesse me utilizando deste expediente durante toda essa trajetória, somente de dois anos para cá pude decodificá-lo e compreender seus mecanismos, provavelmente por sentir a necessidade de contextualizar melhor aquelas experiências num corpo teórico mais consistente. Essa técnica, o mais apropriado seria chamá-la de 'fórmula', procurei aplicar de maneira generalizada, tendo sido a que melhor conseguiu traduzir uma produção de características acentuadamente nuançadas.

É assim, por exemplo, em *A Bolsa de Haroldo* (1987-90), uma dessas bolsas de cartolina que se pode encontrar junto a camelôs, e por mim casualmente entrevista por duas ocasiões em que o poeta mor as portava, com o detalhe adicional de o meu objeto possuir inscrições 'pseudo-concretistas'. Daí a inferência; o deslocamento... e, finalmente, uma nova mensagem, quiçá mais rica e instigante?! Ou em *Círculo do Livro* (1996), um aparato usado com exclusividade em portarias de hotéis que se 'transforma' num sedutor livro mallarmáico. *Rei dos Copinhos* (1996), vai bem ao encontro do aspecto 'nuançado' referido, uma vez que se trata de 'deslocamento' pela recuperação de atitudes juvenis 'inconseqüentes', e como tal, um deslocamento mnemônico. Já em *Electrical Works Office* (1997), uma foto antiga do acervo familiar, em que se pode, em primeiro lugar, inalar a carga sinestésica do 'título/razão social' de uma loja de produtos elétricos, visível na imagem, e a associação sutil desta com a de um *merzbau schwiteriano*, que por sinal é um 'deslocamento' da palavra *commerzbank*. *Poesie* (1990), um estojo de maquiagem feminina, ao ser desdobrado, remete a uma iconografia da supressão da palavra na direção da materialização do poema.

As iniciativas se sucediam. Se as anteriores contemplavam a linha tátil-visual, as seguintes se situavam mais no campo da ação performática: *Anthenas da Raça* (1987), em parceria com Márcia X, onde dois vendedores ambulantes de antenas caseiras de TV passam a ser vistos na contingência de representantes da 'aldeia global' macluhaniana. A parceria continuou rendendo, e em seguida surge *Burro sem Rabo*, também uma descontextualização de funções socioculturais abordando o fenômeno 'população de rua', ou ainda como em *J.C. Contabilidade* (1988), onde o *nonsense* é transportado para a era telemática, e inúmeras outras peças de um repertório diversificado.

À inevitável pergunta se existe parentesco com o *ready-made* duchampiano, ou com o *objet trouvé*, ou ainda com o 'reemprego' dos 'situacionistas', devendo frisar que desde o início das minhas atividades desconhecia por completo as teorias debordianas, só vindo a entrar em contato com elas muito recentemente, também pode ser respondida através de texto da própria Internacional Situacionista[7]: "Com efeito, temos plena consciência da impossibilidade de se criar formas inteiramente novas, pela admissão de que todos os elementos para a realização de propostas inovadoras já estão presentes, tanto na cultura quanto na técnica, sendo necessário apenas modificar o seu sentido para ampliá-las e **superá-las**"[8].

Percebe-se, nitidamente, a existência de uma contigüidade com duas das posições acima, o que me deixa em honrosa companhia, mas é possível observar-se com a mesma nitidez as diferenças entre elas; o desvio, (ou 'reemprego') do 'situacionismo' busca um novo papel para a arte, que consideravam já ter esgotado seu potencial renovador, isto por volta de 1956, e procuram substituí-la, ou como diziam, **superá-la**, num processo de decantação duvidoso, que me parece nunca conseguiram resolver de forma satisfatória.

Já no *ready-made*, como atesta Pierre Cabane, em *Engenheiro do Tempo Perdido*, "a escolha deliberada do artista **altera** (o grifo é meu) a destinação primeira do objeto, conferindo-lhe uma imprevista vocação expressiva"; no 'deslocamento', por seu turno, preva-

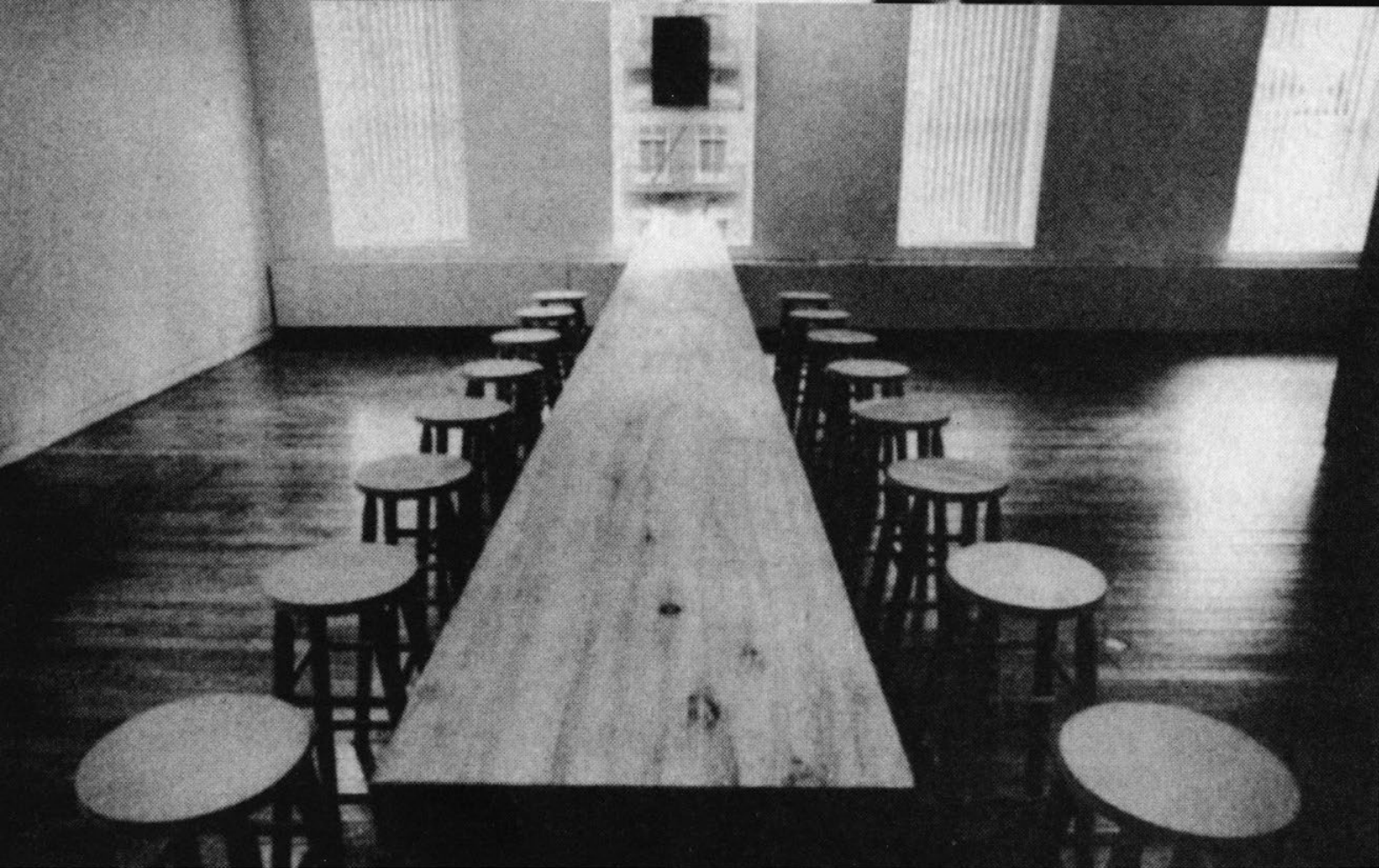
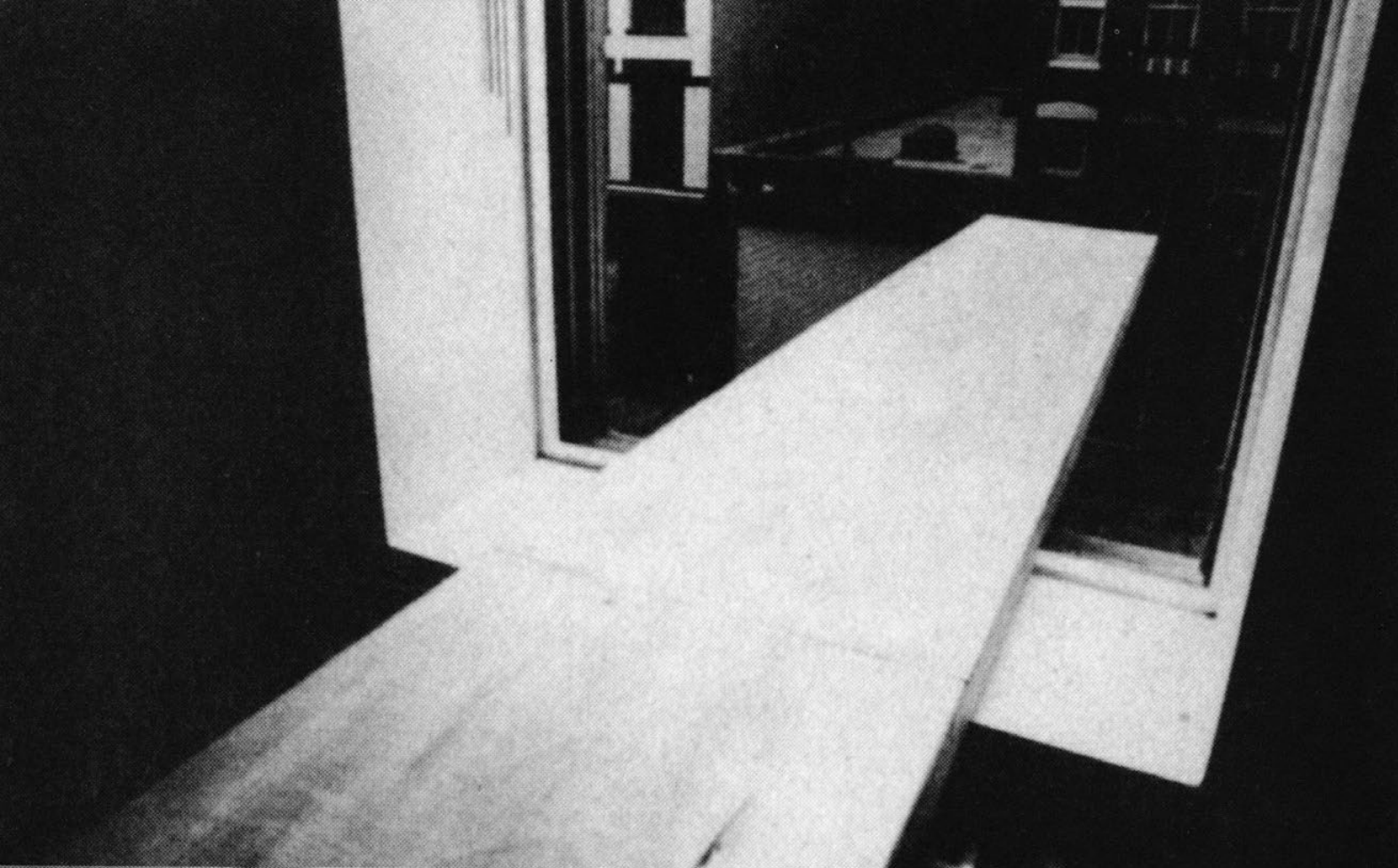
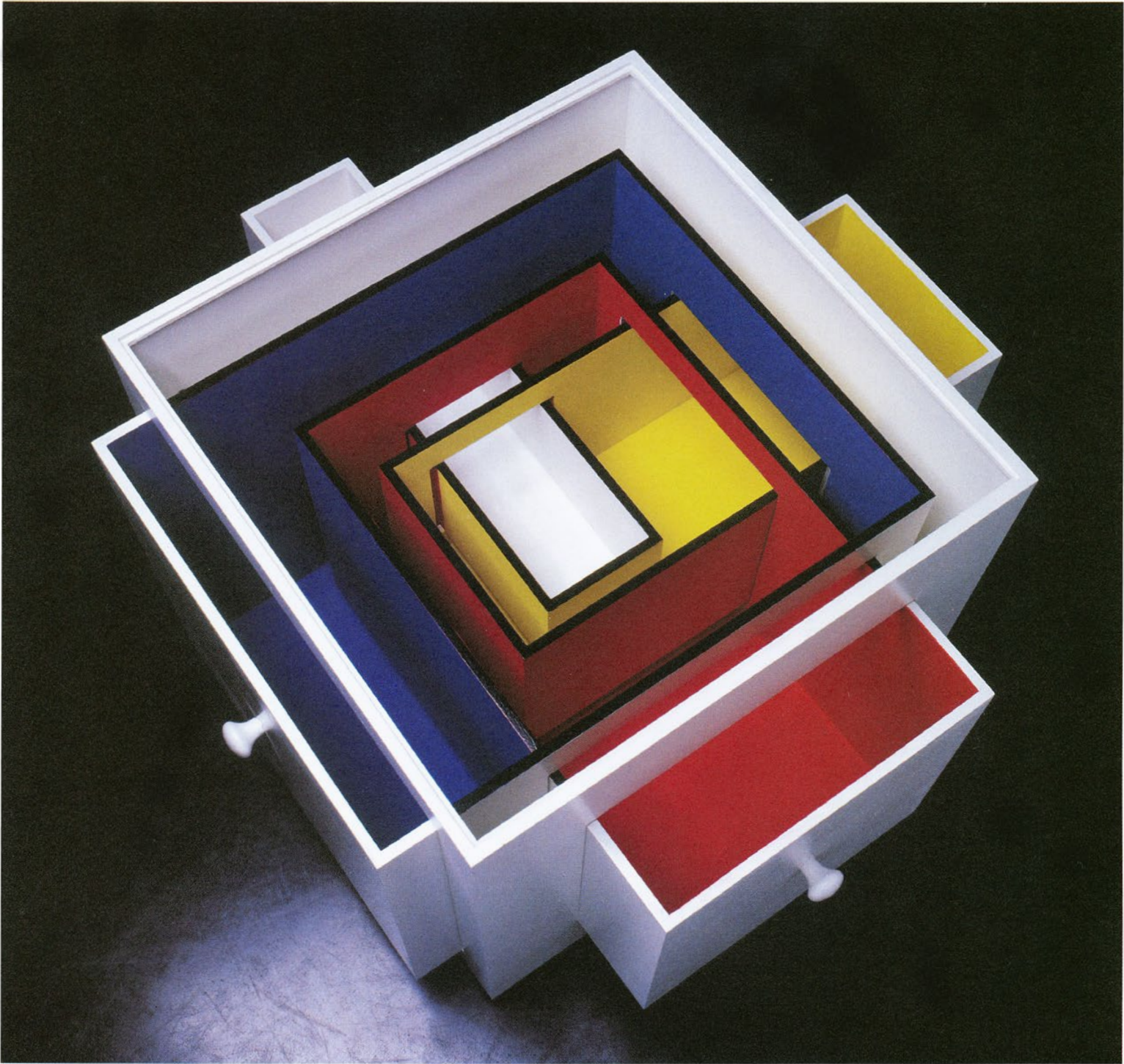
página ao lado
Alex Hamburguer
Electrical Works Office, 1997
fotografia (deslocamento)

lece o paradoxo, o reversível, onde na maioria das vezes o objeto original é **também a destinação final.**

Além das diferenças imanentes que se podem perceber pelas descrições acima, acrescentaria que no *insight* que elaborei, verifica-se a presença constante da ironia e do humor, um tanto cáustico talvez, tributário da *gag* fluxista, que sempre me mobilizou na direção de uma quebra de expectativas, tanto da 'função' do artista quanto das pretensões do seu ofício.

Se o conceito que elaborei guarda algumas afinidades com estes dois postulados divisores da contemporaneidade, o que deveria ser esperado, o 'objeto surrealista' com suas sugestões de caráter erótico, como aparece com freqüência nos textos de Breton, tende a apontar o *achado* como resposta a uma questão não-formulada em relação ao desejo sexual.[9]

Se por um lado, as linhas mestras de um percurso, aqui apenas esboçado, seguiram um programa de contornos experimentais que não aspira à condição de 'invenção', como na concepção de Pound via 'concretos', por outro, tenho a plena convicção de não ter sido um 'diluidor', tendo procurado contribuir "a quem interessar possa" em despertar, ou alertar, para a existência de fatos e acontecimentos seminais da cultura, com o propósito de elevar a discussão de temas caros a um número cada vez maior de interessados.

9 PIERRE, José. *Le surréalisme, (dictionnaire de poche)*, Paris, Fernand Hazan éditeur, 1973, p. 125-129.

páginas 41 a 48

Lucia Koch
(sem título), 2002
Janela com filtro de cor (chapa acrílica)
e parede em eucatex perfurada
Galeria Casa Triângulo

Anna Bella Geiger
Camuflagem, 1980
Série de cinco fotografias

Vito Acconci
Where we are now (who are we anyway?), 1976
Instalação (construção de madeira, parede pintada e sistema
de áudio com quatro canais);
mesa/trampolim: 1320 x 66 cm (264 cm para fora da janela)
Sonnabend Gallery, Nova York

Thomas Florschuetz
Multiple Entry #23, 1997-98
díptico, 181,5 x 121,5 cm
Cibachrome

Eduardo Coimbra
Criado-mudo, 1999-2000
madeira pintada e vidro
83 x 73 x 57cm
col. Gilberto Chateaubriand/MAM Rio de Janeiro

Projeto Camelô

spmb - Eduardo Aquino e Karen Shanski

UMA CANÇÃO

Vim da corte do sertão
Pra defender a nossa pátria
Mãe gentil
Sou Dom Obá,
o príncipe do povo,
Rei da ralé
Nos meus delírios,
um mundo novo,
Eu tenho fé
No Rio de lá,
Luxo e riqueza
No Rio de cá,
Lixo e pobreza...

[Dom Obá, samba-enredo da Mangueira 2000 de autoria de Marcelo D'Aguiã, Bizuca, Gilson Bermini e Valter Veneno]

A PROPOSTA O Projeto Camelô foi uma transação inspirada em um sistema de troca comum nos centros urbanos brasileiros: a atividade ilegal dos vendedores de rua. Intencionamos assim questionar as diferenças entre ricos e pobres através de um comentário crítico sobre a condição urbana na cidade do Rio de Janeiro. O conjunto das 100 maquetes apresentadas na sala de exposição sobre mesinhas tradicionais de camelô foi um comentário sobre a arquitetura carioca: um hibridismo entre o moderno e o vernacular. Estas maquetes foram oferecidas, através de cartas, aos 100 indivíduos mais influentes e ricos do Rio de Janeiro em troca de um valor monetário. O eventual dinheiro da transação das maquetes seria revertido à criação de jardins comunitários nas favelas da Babilônia e Chapéu Mangueira, ambas no bairro carioca do Leme. Esta parte do projeto foi administrada pela Organização Viva Rio através do programa Jardineiros do Bairro. Mais do que valorizar estes objetos como "obra de arte", o Projeto Camelô se apresentou como uma ação política, um curto-circuito entre as diferenças localizadas no meio urbano brasileiro.

AS 100 CARTAS

Rio de Janeiro, 15 de maio de 2001.

Prezado Senhor(a) .... (nome),

Com total espírito de colaboração, nós, artistas e arquitetos, Karen Shanski e Eduardo Aquino, temos o prazer de convidá-lo(a) a participar do Projeto Camelô, concebido especialmente para ser apresentado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de 7 de junho a 8 de julho de 2001.

O Projeto Camelô pretende alterar o hábito passivo do artista em relação ao visitante, convidando-o a participar ativamente da criação da obra. O projeto se constitui de 100 objetos de arte, representando os tipos mais evidentes da arquitetura carioca, postos sobre uma mesinha de camelô. A nossa proposta é que cada um dos 100 participantes convidados tornem-se co-autores da obra. Neste momento, o(a) senhor(a) está convidado(a) a participar do Projeto Camelô através da aquisição de um dos objetos de arte da exposição no valor mínimo de R$ 500 (quinhentos reais), ou qualquer valor que julgar apropriado. A idéia é retirar cada objeto de arte no momento da aquisição, esvaziando gradualmente o espaço da exposição.

O dinheiro gerado neste processo de troca será revertido diretamente ao programa "Jardineiros do Bairro", desenvolvido e administrado pela ONG Viva Rio. No momento, temos dois jardins a serem criados nas favelas Babilônia e Chapéu Mangueira, ambas no Leme, e muitos outros em vista, dependendo do desdobramento do processo. O trabalho se iniciará a partir do momento em que uma primeira aquisição for realizada. Assim que as obras de arte desaparecerem do museu, elas se revelarão em outras formas, em lugares diferentes na cidade. A intenção é criar um debate em torno das diferenças sociais encontradas no Rio de Janeiro, a partir da questão urbana e da arquitetura, e, ao mesmo tempo, criar laços de colaboração entre os mais ricos e os mais pobres, que, juntos, ocupam esta paisagem tão generosa.

Por favor, façam o cheque nominal ao Viva Rio, no dia da abertura ou durante o período da exposição. Qualquer dúvida, entre em contato com André Porto (Viva Rio) pelo telefone 556-5004.

Agradecemos desde já a sua atenção, e esperamos vê-lo(a) durante a exposição.

Atenciosamente,

Karen Shanski e Eduardo Aquino

PROJETO CAMELÔ
Karen Shanski e Eduardo Aquino

Abertura 7 de junho de 2001
19h às 22h
(exposição até 8 de julho de 2001)
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
(Galpão das Artes)
Av. Infante Dom Henrique, 85
Parque do Flamengo
20021-140 Rio de Janeiro RJ

DAVID BOLORINI

Bolorini International
Av. Otacilio Tomanik 512, SALA
J.D. Bonfigliolli
São Paulo, Brasil
TEL/FAX 55 11 3731-7713
TEL 5511 34128481
Contact: David Bolorini

Caro David,

Desculpe, acho que a ligação caiu. Acabamos de falar com você por telefone sobre o Smoothcast série 300 que você mantém em estoque. Estaríamos muito interessados em adquirir o material de você, e inicialmente necessitaríamos de cinco galões, o que acreditamos ser uma quantidade padrão. Qual seria o preço para cinco galões e qual seria o prazo de entrega? Precisamos para a segunda semana de abril. Você acha que teria um meio de garantir a entrega tendo em vista os problemas em Santos?

A outra pergunta é se você poderia nos fornecer uns três nomes de firmas em São Paulo que poderiam moldar as 100 unidades do objeto (maquete) que estamos trabalhando. Vamos fornecer os moldes em silicone e o trabalho envolveria somente produzir as 100 unidades do objeto.

Se você necessita de mais informações sobre o projeto, por favor não hesite em entrar em contato conosco. Estamos esperando pela sua resposta.

Muito obrigado,

Eduardo Aquino & Karen Shanski

169 Arlington Street
Winnipeg - Manitoba
R3G 1Y6 CANADA
Casa (204) 774 8288
Escr. (204) 474 7177
Fax (204) 474 7533
e-mail: aquinoe@cc.umanitoba.ca
São Paulo (11) 33618215

Projeto Camelô

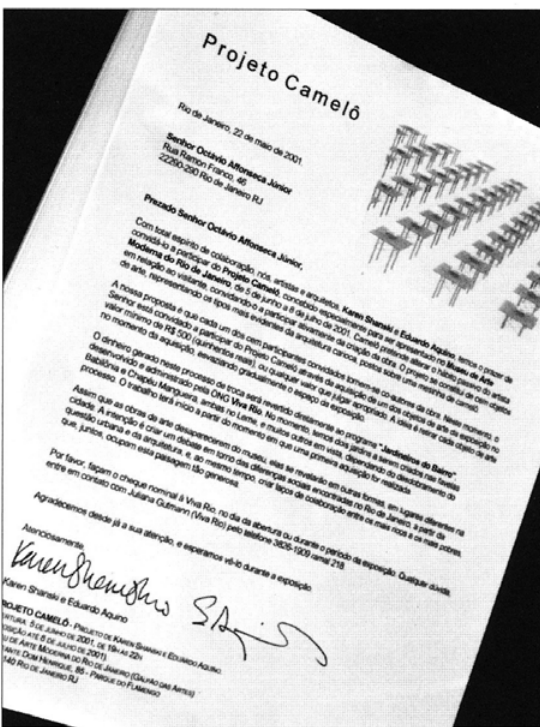
Rio de Janeiro, 22 de maio de 2001

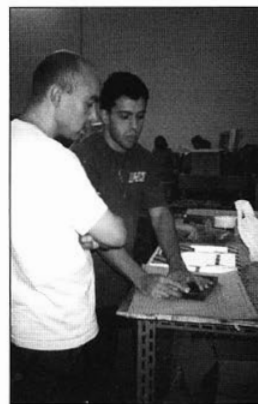
Senhor Octávio Affonseca Júnior
Rua Ramon Franco, 46
22290-290 Rio de Janeiro RJ

Prezado Senhor Octávio Affonseca Júnior,

Atenciosamente,

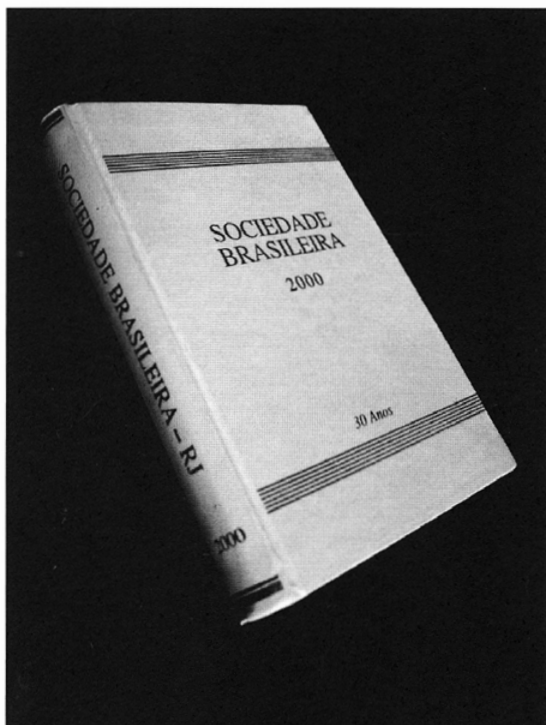
Karen Shanski e Eduardo Aquino

PROJETO CAMELÔ

GANA

Localizada no bairro do Ipiranga, em São Paulo, Gana foi a empresa fabricante das maquetes. Foram os únicos técnicos que encontraram um ponto de secagem curto para o plástico (4 minutos), o que permitiu a realização do projeto dentro do prazo estabelecido.

ITAMAR

Existe apenas um fabricante de mesinhas de camelô no Rio de Janeiro. O seu nome é Itamar. O seu negócio fica localizado ao lado daquela igreja no final da rua da Alfândega, se encostando no Campo de Santana, na ilha que divide a rua em dois. Tem sempre umas mesinhas empilhadas no meio fio, e um bom sorriso mineiro para recepcionar o freguês. Levou ao menos um mês para o seu Itamar criar confiança na gente. Ninguém nunca vem a ele nesses dias comprar 100 mesinhas de uma vez. Espero que tenha sido um bom negócio para ele. Compramos as mesinhas, e no final do projeto ele veio pegá-las, lucrando assim duas vezes mais. Para nós o mais importante foi saber que estes objetos saíram de um circuito (comércio ilegal) e entraram num outro (meio artístico) para retornarem ao circuito inicial. O significado assumido por tais objetos foi único enquanto faziam parte do Projeto Camelô, agora atrelados ao tempo. Gostamos de imaginar que cada uma das mesinhas está agora numa esquina do Rio, em qualquer lugar. Quando o seu Itamar veio entregá-las no museu, finalmente ele viu que o projeto não era brincadeira não. Sempre o consideramos um colaborador total no projeto. Foi uma alegria enorme poder instalar as mesinhas junto com o seu Itamar.

SOCIEDADE BRASILEIRA

A parte mais difícil do projeto foi descobrir as 100 pessoas mais ricas e influentes do Rio de Janeiro. A revista *Forbes* publica anualmente a lista das pessoas mais ricas dos Estados Unidos, dando detalhes como origem da riqueza, nome das companhias de propriedade, cidades onde residem, etc. Existe uma disponibilidade diferente, pois ser rico também significa ser influente. A tradição filantrópica norteamericana é muito forte. Talvez por serem riquezas conquistadas com trabalho mais do que através de herança familiar. No Brasil percebemos que os ricos querem se distanciar, se isolar o máximo possível do ambiente público. Isso dificultou muito o trabalho. Depois de pesquisarmos junto à imprensa, firmas de relações públicas, em bibliotecas importantes (Mário de Andrade, Biblioteca Nacional, Biblioteca do Senado) sem nenhum sucesso, descobrimos um livro, com edição limitadíssima, entitulado *Sociedade Brasileira*. Não se trata de uma publicação sobre antropologia cultural, mas sim um catálogo glamourizado da 'sociedade carioca', ou seja, das 2.000 pessoas que ali estão representadas. Uma *socialite* organiza a publicação a cada dois anos e faz uma festa especialmente para vender a publicação, onde os convidados e compradores são na sua maioria os incluídos no livro. A equipe do departamento de comunicações da Organização Viva Rio selecionou as 100 pessoas mais ricas e influentes a partir deste catálogo. Dos 100 indivíduos convidados a participarem do Projeto Camelô, nenhum demonstrou interesse em se engajar no projeto.

A LISTA

[Este espaço foi reservado para a publicação da lista dos 100. Mesmo sendo de domínio público, através do livro Sociedade Brasileira, disponível em algumas livrarias cariocas, e tendo sido mostrado no espaço do MAM-Rio de Janeiro através da exposição das 100 cartas, sua publicação aqui não foi considerada adequada.]*

*Esta decisão é de responsabilidade da revista, acatando sugestão da editora, com o consentimento dos autores. (N. do E.)

VIVA RIO

O Viva Rio foi uma resposta espontânea ao clima que pairava sobre o Rio de Janeiro em 1993. Desde então, com o apoio da população, o Viva Rio desenvolve projetos e campanhas, trabalhando com mais de 500 comunidades de baixa renda e com ações voltadas principalmente para jovens. O Viva Rio promove o desenvolvimento de uma sociedade mais justa e democrática. Entramos em contato com eles e imediatamente concordaram em colaborar conosco no Projeto Camelô. A lista dos ricos, editada pelo Viva Rio, não é simplesmente a dos mais ricos, mas um balanço, uma interpretação entre o ser rico e influente na cidade do Rio de Janeiro ao mesmo tempo.

O CRÍTICO

A economia de um curto-circuito

por Ligia Velloso Nobre

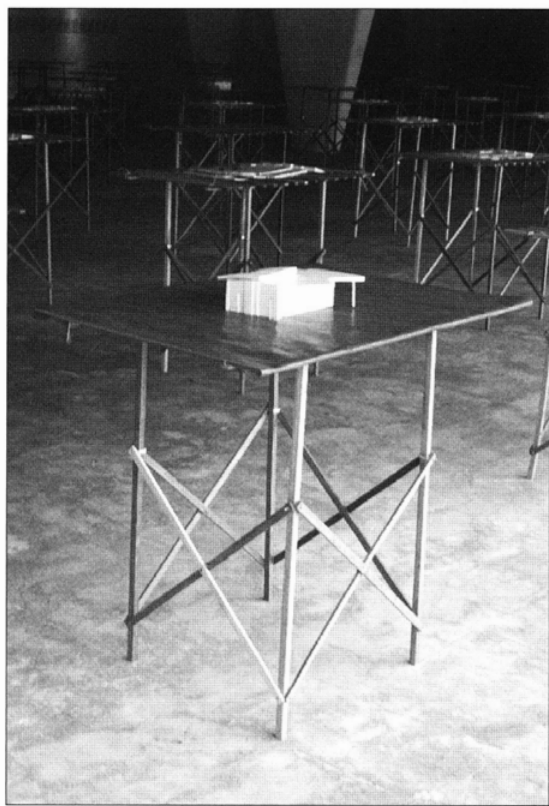
Vamos assim nos afastar da representação literal para encontrar, mais do que uma simples imagem, uma estrutura operacional que nos ajude a pensar a cultura da cidade através do espaço do museu.
Karen Shanski e Eduardo Aquino, *in* Carta ao MAM RJ

Não estamos sofrendo de um vazio, mas de meios inadequados para pensar sobre tudo o que está acontecendo.
Michel Foucault

Karen Shanski e Eduardo Aquino em **Projeto Camelô** buscam ferramentas conceituais para investigar questões do mundo atual. Trata-se da ampliação do campo de atuação da arte, pela instauração de uma discussão de caráter ético, estético e político, além da reflexão acerca do objeto em si[1]. A arte é compreendida como um campo criador, imbricando processos ativos de engrenagem entre os atores envolvidos e a natureza de suas relações. Shanski e Aquino são formados em arquitetura e constituem a associação *spmb*, que procura envolver novos modos de operação através de estratégias multidisciplinares. Estão engajados em criar uma prática que "subverta a visão instrumentalista da arquitetura e a categorização disciplinar da arte"[2]. Projeto Camelô é o terceiro da série denominada *Trilogia da Troca*, em que diferentes sistemas de troca são problematizados conforme o contexto de cada projeto, além da crítica à institucionalização da obra de arte. A trilogia inicia-se com *Tapume (Re-partição)* apresentado por Aquino em 1998 no Centro Cultural São Paulo. Neste trabalho há uma apropriação do jogo de circulação do museu, de obras de arte e da cidade através da incorporação de um regime de relações com coletores de lixo de São Paulo. *111101* foi desenvolvido

1 Ver ROLNIK, Suely. "Despachos no museu: Sabe-se lá o que vai acontecer..." in *A Quietude da Terra*, 2000.

2 SHANSKI, Karen e AQUINO, Eduardo. *Panorama da Arte Brasileira 2001* (livro), mam-sp, p. 27, ou notas dos autores.

no Canadá no ano de 2000, nas cidades de Winnipeg e Ottawa concomitantemente, explorando criticamente a idéia de que informação e conhecimento tornaram-se formas de moeda na vida contemporânea. **Camelô** apresenta-se, conforme os autores, como "um curto-circuito entre as diferenças localizadas no meio urbano brasileiro"[3], envolvendo camelôs, comunidades de favelas, uma ONG, a elite financeira e o Museu de Arte Moderna (MAM) da cidade do Rio de Janeiro. Este projeto só pode ser entendido como um processo, uma *estrutura operacional*, cujos desdobramentos escapam necessariamente ao controle dos propositores. Conforme os circuitos são entrelaçados as relações podem adquirir naturezas diferentes e serem reiterativas ou transformadoras.

Camelô consiste em 100 maquetes distribuídas sobre mesas de camelô e a escolha e o convite das 100 pessoas 'mais ricas' da sociedade carioca para a aquisição dessas 'obras de arte' como meio de participação e troca monetária para o programa de ação comunitária *Jardineiros do Bairro*. Cópias das 100 cartas enviadas, com o nome e endereço dos destinatários, foram alinhadas na parede do espaço de exposição. À medida que os 'objetos de arte' (mesas + maquetes) fossem adquiridos, dispersos pela cidade e 'transformados' em jardins, o museu seria esvaziado, restando as cartas e o registro do espaço anteriormente ocupado.

O signo 'mesa de camelô', como meio e suporte para a atividade de um sistema de trocas de economia informal – no limiar do visível e do invisível nos centros urbanos, na sociedade brasileira –, invade o museu como presença física organizado numa grelha a ser potencialmente multiplicada. A mesa do camelô (i.e. a mesa + a maquete + o museu) estabelece uma fronteira – distância e ligação – entre dois extremos da sociedade brasileira. Sobre as mesas, maquetes de edificações, brancas, iguais, desmontadas, plastificadas, apresentando a justaposição e a disparidade de dois ícones da paisagem carioca: a favela e a arquitetura moderna. Ambas são identificadas como sistemas de elementos gerados a partir de um léxico já dado. Nas maquetes expostas ficam evidentes os elementos quase modulares que podem ser juntados, colados, para criar uma espacialidade definida. É perspicaz a identificação de como atualmente esses dois sistemas arquitetônicos (favela e arquitetura moderna) e sociais (mais ricos e mais pobres) estão indexados e de como se relacionam na cidade.

A elite foi convocada a adquirir um 'objeto de arte'. A maquete procura agregar a si valor de troca, mas passa a tê-lo à medida da ocorrência da transação. Se adquirida, passa a ser um signo da transferência de um valor – monetário – do 'patrimônio da elite' para a realização e melhoria da condição de vida coletiva. A transferência, catalisada por *spmb*, seria legitimada pela ONG Viva Rio e pelo espaço e instituição do Museu. A partir do momento da transação a maquete torna-se mais que uma 'obra de arte', adquire um caráter monumental relacionado à memória, a exemplo de moedas comemorativas ou ícones urbanos, e um registro de um ato (i.e. a transferência de dinheiro e a conseqüente realização dos jardins nas favelas). Adquire, assim, um valor histórico e uma indexação no mercado da arte; uma vez que, a princípio, não teria um valor agregado para continuar a circular em qualquer praça. O valor do 'objeto de arte', neste caso, é o seu valor de troca, ressonante à transferência da moeda, imbricado potencialmente em ambas as direções: na maquete ao ser adquirida pelos mais ricos (conforme a apropriação), e nos jardins e processos de realização e de vivência destes pelos jovens e comunidades das favelas envolvidas.

O "curto-circuito entre as diferenças" da espessura social é difícil de ser ativado dado o alto grau de

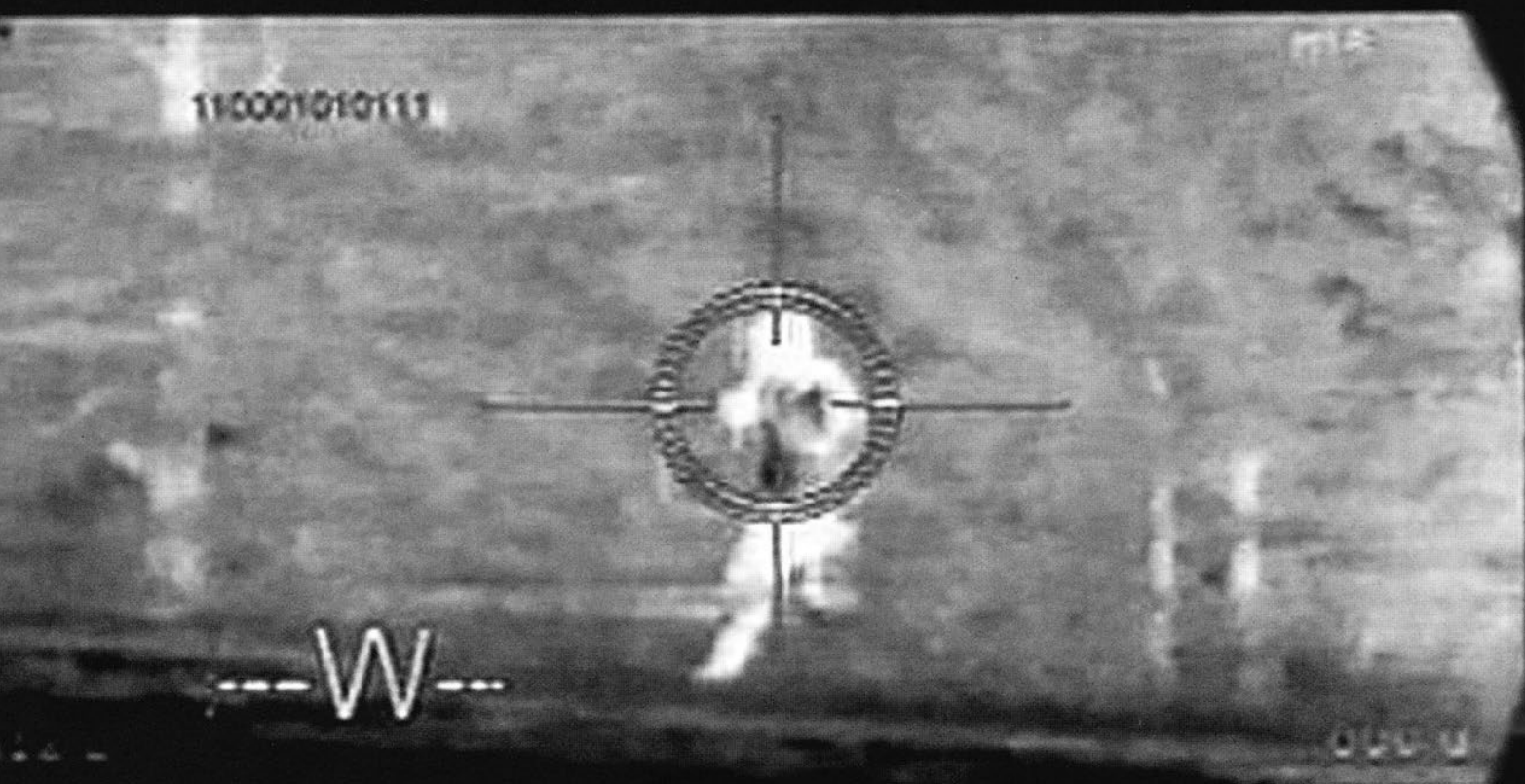
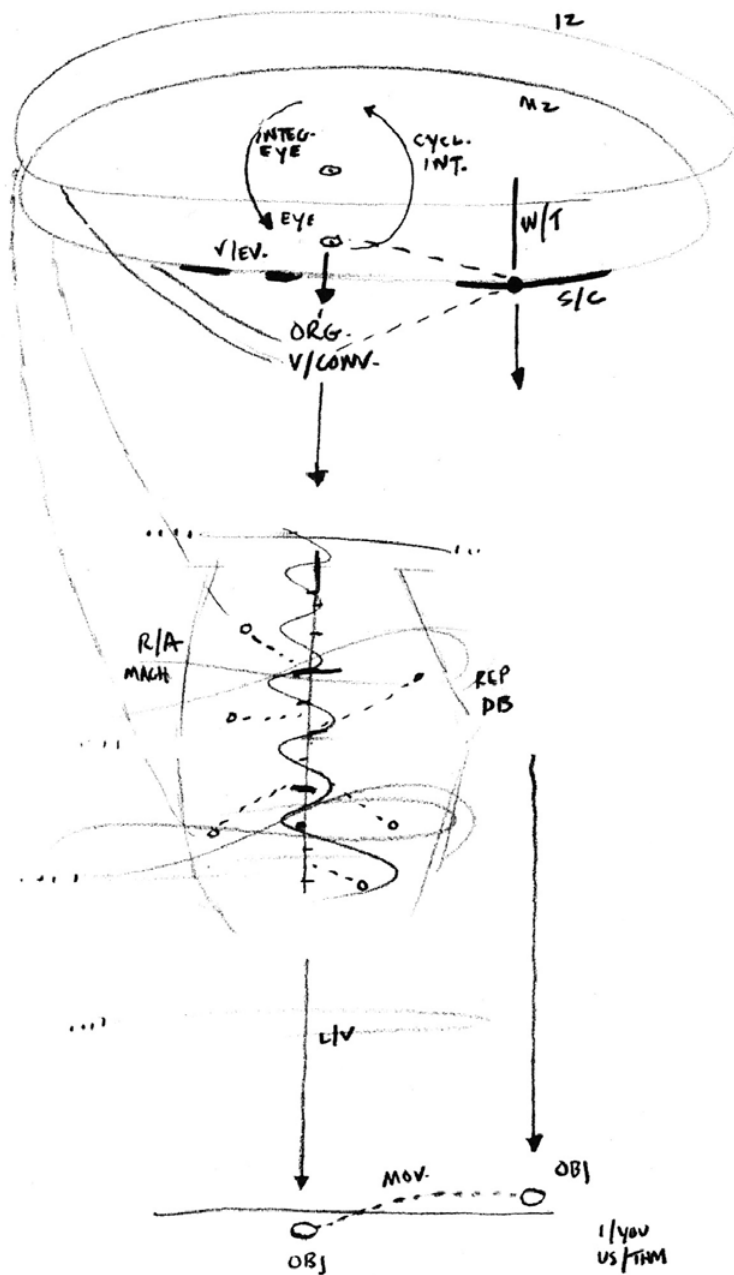
3 Karen Shanski e Eduardo Aquino *in* proposta do projeto ao MAM-Rio de Janeiro.

spmb
Projeto Camelô, 2001
Vista geral da instalação,
MAM-Rio de Janeiro

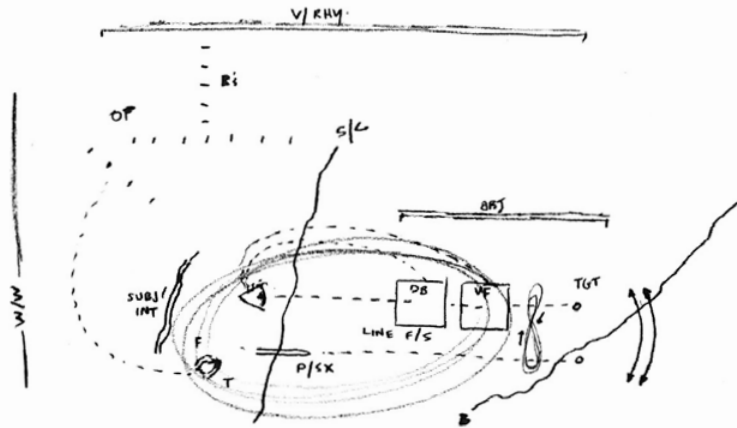
indexação dos atores e das relações envolvidas no processo. Qualquer relação social necessariamente implica alteridade e risco, e a estratégia dos autores é tentar estabelecer nesses circuitos identificados nos regimes de poder vigentes, outras relações. Os papéis e distâncias sociais presentes na sociedade e no meio urbano foram *a priori* expostos, através do Museu e dos artistas como mediadores e testemunhas de uma transação: a troca do dinheiro por uma 'obra de arte' por um jardim. Processos de transformação também foram ativados. I.e., inquietação e engajamento catalisados a partir da compreensão de regimes de poder constituídos, das disparidades de distribuição da renda e dos efeitos sintomáticos da atuação de alguns atores presentes no "Galpão das Artes" através das cartas, mesas e maquetes em relações de forças pulsantes e estancadas.

Shanski e Aquino operam num sistema de produção e troca (numa economia em um sentido mais amplo) discutindo a condição do valor no mercado. Apontam o problema do valor não estar atrelado a uma prática estética, ética e política. Os "curto-circuitos" acabam acontecendo através de desdobramentos imprevisíveis do próprio projeto.

Trigger Notebook

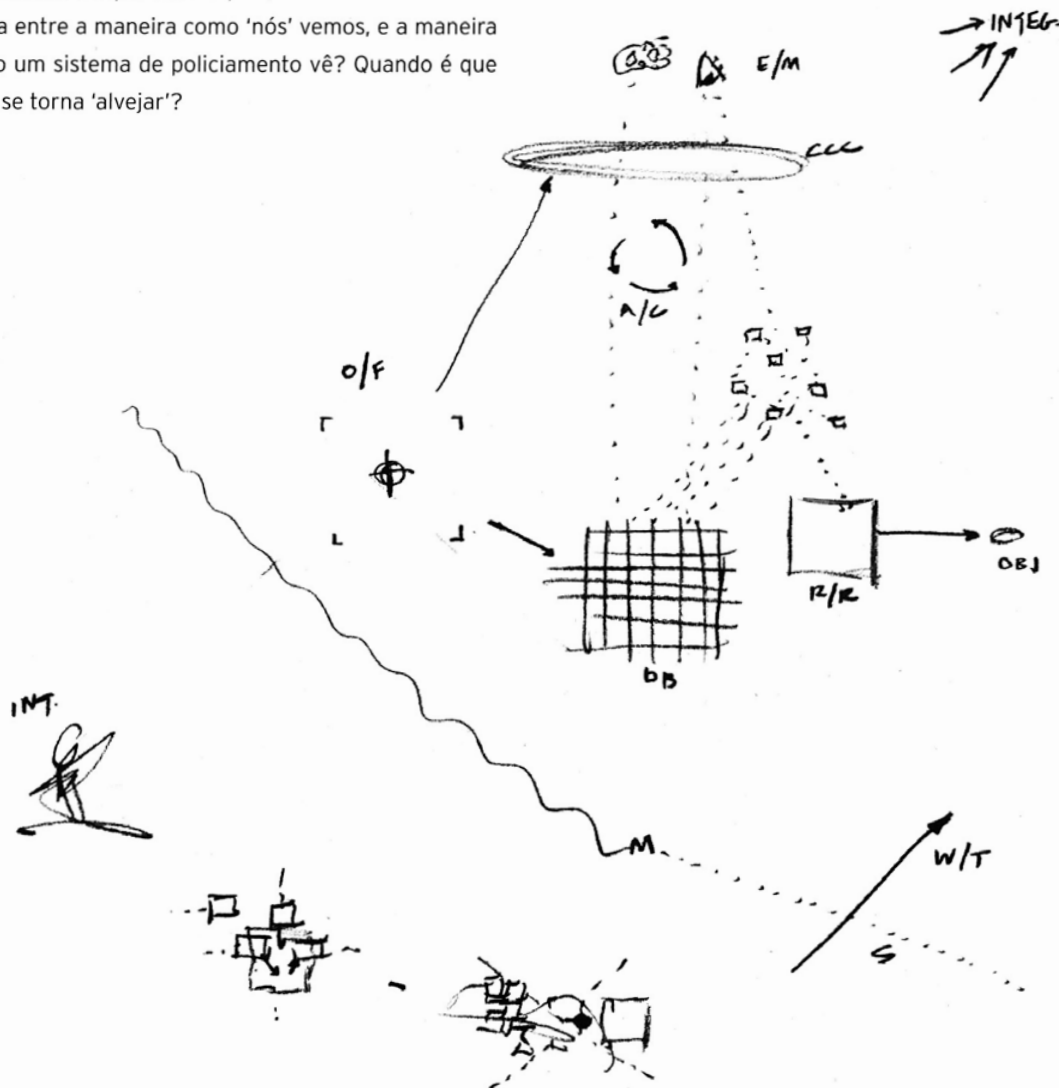
Jordan Crandall

Este texto foi composto a partir de anotações de trabalho para a realização da vídeo-instalação *Trigger*, apresentada na galeria Henry Urbach Architecture, Nova York, em 2002. A diagramação foi realizada a partir de *lay-out* sugerido pelo artista. (N. do E.)

DEFENDER / SUBMETER
PROTEGER / INVADIR
DETECTAR / LUDIBRIAR / EXIBIR
RITMAR / CADENCIAR
AJUSTAR / ALINHAR / ENQUADRAR
EXPOR / CAPTURAR / PERMUTAR - LIBERAR
DOMINAR / SUBJUGAR

EXTERIOR – CAMPO ABERTO – DIA

ZOOM fecha num olho enquadrado num visor. MOVIMENTO DE CÂMERA pára num dedo inquieto pousado no gatilho de um rifle. Pulsação tensa, carne pressionando o metal, os circuitos do dispositivo de combate percorrem o corpo enquanto o filme percorre o seu itinerário através do projetor. Respiração cuidadosa, coração acelerado, pequenas vibrações do dedo se misturam com o *staccato* do celulóide impulsionado pelo motor. Olho pregado no visor, corpo imóvel, um alvo-imagem cruzando o campo visual. O que se move, como se move, como pode o movimento ser acompanhado, interceptado, registrado, representado? Todos os elementos móveis sincronizados no momento detonador de 'captar a imagem'. Um objeto-alvo a ser visto, cadastrado e eliminado, num processo de divisão: eu/você, nós/eles, aqui/ali. Corpo e máquina integrados num artefato engatilhado, aguardando o ato detonador do engate. Ver-nomear-atirar. Percepção orquestrada, posições e fronteiras delimitadas, movimentos e formas delineados. Uma imagem-vítima capturada nos circuitos que integram percepção, tecnologia e as cadências do corpo.

Olho, visor e gatilho alinhados no ato de mirar — condicionamento da visão, organização da percepção e da atenção em situação de combate. Modulações que podem ser pensadas em termos históricos referentes a uma tecnologia da perspectiva. Dados entrecruzados entre percepção, tecnologia e cadências do corpo.

INTERIOR – SALA DE CONTROLE – DIA

CORTAR PARA a imagem de um sistema/banco de dados cujas informações e cálculos brilham na tela, mostrando vagos contornos de movimentos corporais que vão tomando forma na grade/gráfico. ZOOM fechando nas características específicas do alvo. Pontos e coordenadas se agregam em direção ao reconhecimento de um padrão. Um nódulo de presença sujeitado a observação em rede. SOM DE UM CLIQUE. Grade, alvo e objeto se alinham; corpo e representação se fundem, aprisionados no visor, como numa ratoeira. O discurso é interrompido, e é substituído pelos sons do aparato estatístico. Uma imagem legendada como num antigo filme mudo. Uma figura reduzida ao silêncio para que um novo tipo de voz seja instalado. Uma figura imobilizada para que se instale um novo tipo de movimento. Um processo de sensibilização através dos condutos da rede.

Alguém está sob a mira, alguém é constituído por meio de outros atos do olhar. Sistemas de análise e controle onde o corpo é situado. Redes de visualização e organismos de observação deslocando a primazia do observador original corporificado. Somos vistos antes de vermos. Somos identificados antes de identificarmos. A inversão do vetor privilegiado da visão. Desumanização e distribuição da visão. Sujeitos vistos como nexo de dados, materialidade e comportamento. Sujeitos constituídos dentro de uma linguagem de rastreamento, caracterização, identificação, posicionamento e enquadramento. Um cálculo integrado de interesses, opiniões, padrões e funções. 'Pessoas Estatísticas'. 'Contar' equivale a 'explicar, narrar'. Uma 'voz do povo': um modo através do qual um público é ouvido e tornado visível. Olho-visor-gatilho; agente-banco de dados-narrador. Sem distinção nítida: para ser pensado em termos de fluxos e agenciamentos. Na verdade, de que 'lado' a pessoa está? Qual é a diferença entre a maneira como 'nós' vemos, e a maneira como um sistema de policiamento vê? Quando é que 'ver' se torna 'alvejar'?

Cálculos sobrepondo-se ao campo visual. Uma figura considerada inocente, considerada culpada; considerada como 'um de nós', considerada como estando 'contra nós'.
Uma identidade interpretada
Comportamento
'Atividade Suspeita'
Materialidade de dados
Forma-em-movimento
Forma-em-fuga
Distinção amigo/inimigo
Alvo

Registrar-lançar. Ver-mirar-atirar.

A câmera-arma conectada ao observador-combatente contribuindo para instituir novas ocupações, assinalando campos de batalha. Clique do gatilho, clique da câmera.

Fluxo em tempo real alinhando, contendo e produzindo um alvo. Um suspeito que toma forma inserido dentro de um poder compartilhado que se dá o direito de abrir fogo sobre ele.

Um objeto-alvo a ser visto, cadastrado, destruído.
Um projétil enviado para finalizar o processo.
Uma tecnologia radicalmente nova de perspectiva-enquanto-controle.
Uma perspectiva que oblitera as perspectivas.

No controle do gatilho, "eu" estou "aqui", "contra" um inimigo. Agregar posições. Aqui/ali, nós/eles, acordo/oposição. Aparece um corpo questionado como suspeito. As linhas de ataque se desenham. Estabelece-se e fortifica-se uma fronteira.

Batalha
= 'Conflito Armado'
= Conflito apoiado por uma tecnologia de invasão ou de defesa.
Incorporação
Integração
Adequação

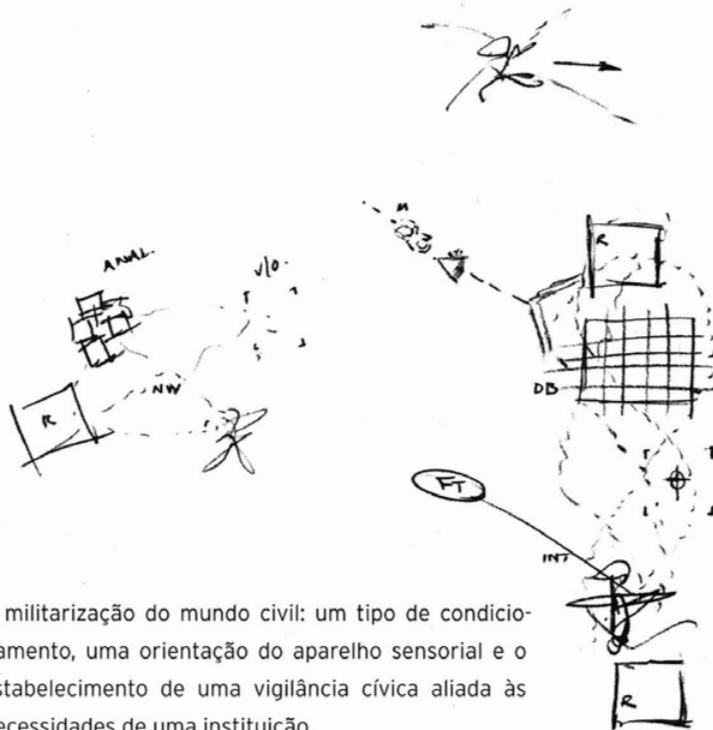
O tiro me atinge. O tiro através do qual eu sou atingido.

A militarização do mundo civil: um tipo de condicionamento, uma orientação do aparelho sensorial e o estabelecimento de uma vigilância cívica aliada às necessidades de uma instituição.

O que ocorre nos campos de batalha da visão direcionada? Uma oscilação entre objeto e alvo, entre imagem e artilharia, entre perceber e atirar.

Armas, defesas e poder de luta que surgem a partir de negociações individuais, culturais e maquínicas. Permuta contínua entre proteção, visibilidade, mobilidade e poder de fogo. Um poder-armamento que surge num campo maquínico-cultural à medida que se organizam e se alinham doutrinas e práticas em torno deste poder. Ao mesmo tempo, as convenções dão forma ao dispositivo. Tudo isto retrabalhando as capacidades do humano. Fluxos contínuos entre humanos, armamentos e sistemas de combate. Fluxos e agenciamentos, e as modulações que estes permitem. Mediados por novas modalidades de visão, representação e coordenação. O que é que vê, o que é que 'captura', e dentro de que capacidade aquilo que vê puxa o gatilho?

O aparato de segurança e defesa torna-se cada vez mais profundamente ligado a (e é uma expressão de) um imaginário cultural.

Uma modalidade de observação que se coaduna com uma estratégia de exibição.

PRINCIPAIS FORMATOS DE AÇÃO

ORIENTAR. Direcionamento da visão, convenções visuais ordenando dados (perspectiva).

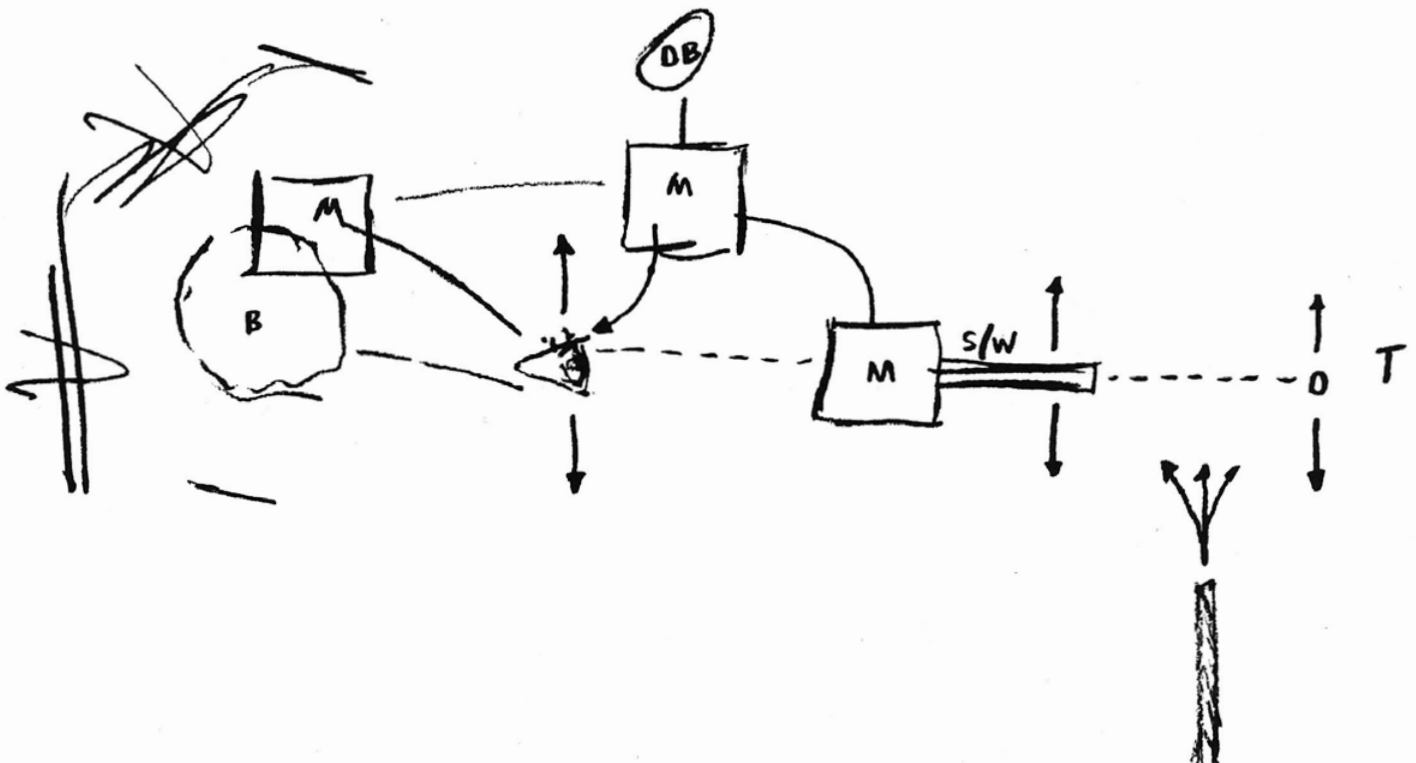
ANALISAR. Reduzir o movimento aos seus elementos componentes para torná-los acessíveis à assimilação por um aparato de dispositivos de registro, mensuração e análise. Comparar estes elementos com os sistemas de bancos de dados integrados em rede. Coleta, comparação, comunicação.

OBJETIFICAR. Representação do movimento (filme, aerofotografia, gráficos) em termos de reconhecimento e resultado.

ALINHAR. Mirar. Posicionamento sujeito/objeto.

INTERNALIZAR. Internalização do movimento (hábito, rotina, ritmo, corporalidade do desempenho). Ciclos de percursos.

ARMAR. Suporte de um aparato de conquista ou defesa.

INTEGRAR. Capacidades compartilhadas em rede.

Formatação e movimentos de câmera necessitam de suporte técnico e de algum tipo de agenciamento. Quando os formatos se normalizam, paramos de questionar o agenciamento da visão. As tecnologias avançadas de monitoração, particularmente as desenvolvidas no âmbito militar, dão ensejo a estas linhas de questionamento. A câmera não é nunca inocente.

Fratura e conexão de pontos de vista entre os sistemas humanos e os da maquinaria. Olhares compartilhados/integrados em rede. Capacidade visual disseminada e entrecruzada. Há um sistema de formatações e orientações visuais que direcionam a visão e fixam o olhar. Por vezes, a luta pela dominação configura a própria batalha. Pode também se tornar uma ameaça à coesão: às vezes o confronto se dá apenas no sentido de integrar, de tornar uno. Os campos de batalha são também o desenvolvimento de uma área de percepção e uma integridade renovada de auto-capacitação em situação de assédio. A organização blindada do eu; o eu delineado por suas couraças.

Os modos de ver não têm apenas a lógica do olho: pode-se, por exemplo, ver o que está depois de uma curva ou ter uma visão que enxerga por detrás. A visão antropocêntrica e linear é deslocada para as redes, surgindo um novo tipo de lógica de composição visual.

Não há disparos – a velocidade e eficiência dos fluxos integrados em rede constituem uma 'força' tão poderosa quanto uma artilharia.

Atrás de cada um destes formatos há alguém exercendo a visão. Que tipo de corpo está ali conectado?

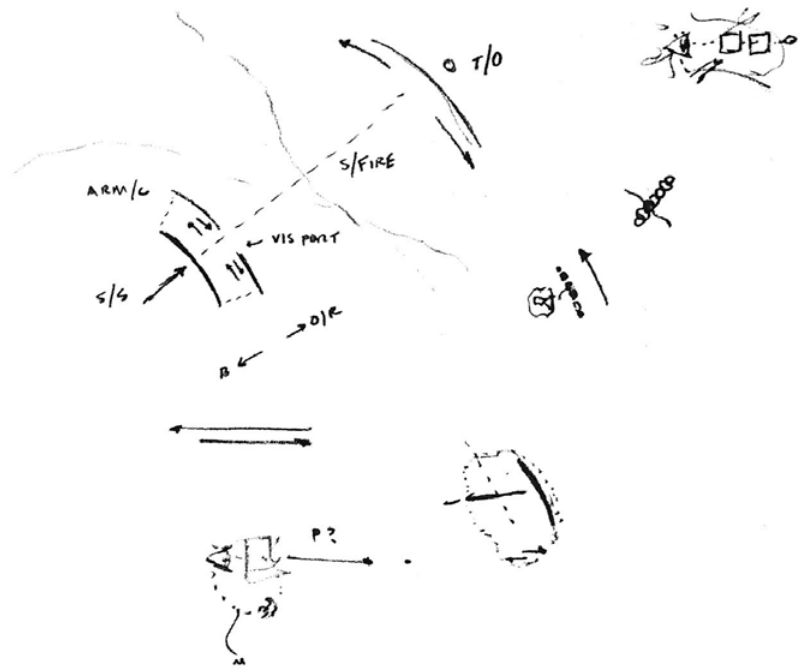
O gesto e o olhar não são atributos simples – estão atrelados ao sistema e possuem maquinismos como acessórios. Têm o respaldo de um aparato de conquista e defesa.

Através dos sistemas de vigilância, dos bancos de dados e dos protocolos de triagem/comparação, as formas se aglutinam – formas que reconhecemos como corpos, grupos, comportamentos.

A marcação de fronteiras entre os atores e a definição de qual é o 'território' que estão defendendo/invadindo torna-se algo confuso. A marcação de fronteiras como um processo ativo, dando forma aos contornos do eu e do outro – o 'meu' e o 'seu'.

Batalha como um processo de moldagem da forma.

As armas e as óticas são elementos mutantes. Originam-se das matrizes como artefatos em fluxo constante, em processo contínuo de moldagem.

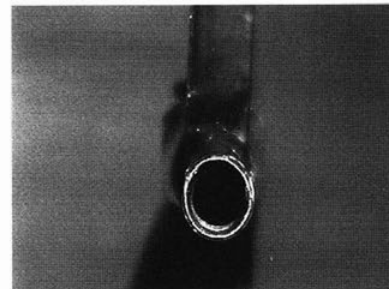
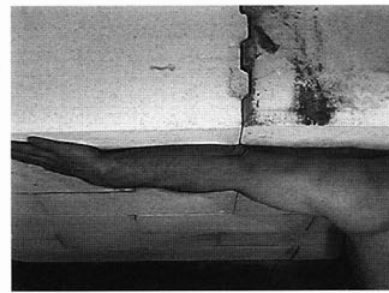
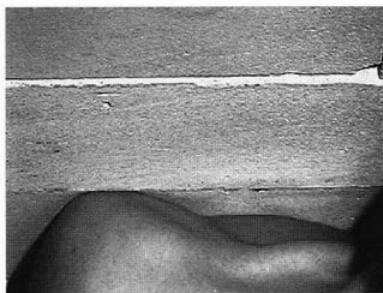
Infra-estruturas visíveis do corpo (músculos, veias,

pulsações), da casa (encanamento, sistema elétrico, elementos construtivos), armas, e tecnologias visuais, coordenadas espacial e ritmicamente. Cálculos e estímulos rítmicos combinados a ritmos humanos e cadências da representação. O tempo cinemático, a pulsação da capacidade de computação, a cadência escalonada dos sistemas de dados integrados em rede combinam-se com a multiplicidade de ritmos do corpo, naturais (batidas do coração, ritmo respiratório) ou impostos (exercícios, hábitos, rotinas).

Sobrevêm estados de 'graça' quando o movimento fica mais lento e se instala uma estranha espécie de harmonia.

O aspecto masculino nos atores se apropria do posicionamento feminino de 'ser observado', adotando as estratégias e os prazeres da exposição, em conjunção com as posições dominadoras da vigilância. Aqui, não se trata de orientação sexual, trata-se de tirar a armadura, da superação temporária do medo masculino de ser penetrado – o medo sobre o qual se constroem as visões de dominação fálica. O falo como um escudo. O escudo sendo deposto.

O olhar na teoria fílmica. O olhar armado do soldado. O olhar sem piloto dos sistemas automáticos.

'Modalidade Projétil'. A câmera operando como bala ou míssil.

Caçador e vítima mudam de posição. Os papéis se invertem. A vítima é 'amarrada', presa na dinâmica do poder das redes visuais-rítmicas, parcialmente entregue ao prazer do outro – oferecendo-se, porém

lutando. Incitando o desejo apenas para bloqueá-lo, para defender-se dele. Convida o olhar, e depois bate em retirada. Um corpo que ao mesmo tempo se apresenta e se retira.

Os atores nunca estão seguros quanto a seus papéis de alvejador ou de alvejado. Os olhos se voltam para outro espaço ou sistema que esteja desempenhando o ato de ver. Eles estão cientes dos outros sistemas através dos quais são vistos e do papel ambíguo de visualizadores dentro dos circuitos de visualização. Em última análise, ator e platéia não sabem para 'onde' olhar. Existe igualmente paranóia e prazer, fascínio e recusa, inibição e entrega.

A sensação é a de que os atores estão sendo transmitidos em rede – seus aparelhos sensoriais ficam intensificados, tendo acesso a uma 'visão de cima'. No entanto, quanto mais 'visão de cima' se tem, menos capacidade há de atuar. Atuar requer limites ao conhecimento – alguma cegueira.

Há uma representação violenta dos conflitos internos. Há uma necessidade de expurgar a parte 'mole' e caótica do corpo – aquela que ameaça a coesão.

'Empatia Instantânea': a sensação de que o combatente, ao distinguir o alvo enquadrado no campo visual, subitamente *reconhece* alguma coisa na essência do seu adversário, como se fossem irmãos. Como se ele pudesse ver a alma de seu alvo.

Os pólos do desejo: fusão erótica x eu encouraçado.

Traduzido por **Paulo Andrade Lemos**. Rio de Janeiro, agosto 2002.

Marcelo Coutinho

Deambulações sobre o Contorno:

ensaio para ser lido em voz alta, simultaneamente, por três pessoas

1. Passaportes e Aroma de Ursos Há vários nomes para evocar-se a imagem do "limite". E o menos sutil deles é a fronteira, conceito-osso da política geográfica. Fronteira: este traço, que impõe sobre a continuidade milenar e indiferente das paisagens geográficas o arbítrio do couto, do canto, da porção, do sítio. É a partir dela que duas tipologias de abstrações surgem. Abstrações montadas sob bases opositivas excludentes: interior e exterior. Cercanias a partir das quais definem-se a propriedade e a alteridade, o reconhecimento e o desconhecimento. Neste par binário será a noção de propriedade, de pertencimento que, deslizando, configurará outra entidade igualmente abstrata: a identidade. Mas, se as fronteiras funcionam como a salvaguarda para uma suposta identidade, quando vistas a curta distância, revelam-se prenhes de alteridades. Na verdade, as fronteiras anseiam por elas. São ávidas por todas as alteridades que proliferam como ervas bravas. Infinitas alteridades. Alteridades dentro de outras alteridades. Pois é na busca do não-si, que a irredutibilidade do *self* se monta. Trata-se de uma busca paradoxal, pois o si não possui local de paragem. Seria, antes, uma ação, um movimento, um exercício de perene detecção de suas despossessões.

nosfate. S.m. **1.** Percepção de um dado novo num ambiente, que se mostra exatamente igual ao que sempre foi. **2.** Percepção de modificação de um ambiente, através de um elemento qualquer que escapa, que não se mostra. **3.** Alteração da percepção de um lugar por saber-se que algo externo a ele, paradoxalmente, o compõe. **4.** Turvamento de um ambiente por algo que se sabe, porém não se detecta.

1 O Médio Oriente é prodígio em inscrições de fronteiras na forma de palimpsestos. Levando em conta que a raiz de todas as línguas faladas e já mortas do Médio Oriente e de todo o Ocidente é o indo-europeu, podemos pensar naquela geografia menos como uma sala de estar e mais como um corredor. Corredor de fluxo intenso e de inumeráveis entrechoques. Jerusalém é um exemplo claro da superposição de mapas e de fronteiras, tecidos pelos mais variados orientes. As fronteiras ali desenhadas foram indefinidamente sobrepostas há pelo menos três mil anos, e nenhuma delas é menos atual que outra. Mas poderíamos falar também do Afeganistão, cujo modelo de estado nacional imposto pelo colonizador ocidental artificializou fronteiras que não correspondem ao que ali sempre foi fluido e emoliente.

Em meio aos arames farpados e ao fluxo dos passeantes, o agente da fronteira credencia ou nega entradas e permanências. Ali, na ação de veto ou aceite, exerce-se o precário périplo em busca da manutenção desta identidade, sempre inquieta e fugidia. Pois os vistos proferidos são baseados em compatibilidades. Compatibilidades por demais genéricas, margeadas por uma negação. A negação daquilo que seria tão substancialmente outro a ponto de ser insuportável, danoso.

As compatibilidades genéricas são como malas com muitos compartimentos, bolsos e fundos falsos. Dentro da mala das compatibilidades esconde-se toda sorte de outras diferenças, de insondáveis pequenas incompatibilidades. O sim genérico do ego alfandegário contém sob si inúmeros nãos. Estes nãos, assimilados inadvertidamente, acabam por flexibilizar o sim genérico. E o traço que quer preservar o local da identidade é obrigado a refazer-se periodicamente. É como se as cercas da fronteira se movessem e pulsassem em assistemáticas contrações e dilatações.

Mas as paisagens são anteriores às fronteiras e já viram acontecer toda a sorte de apagamentos, de avançares e recuares. Palimpsesto de inscrituras temporárias, os marcos fronteiriços se fundem e flutuam incertos, quando nos deparamos com os vários mapas que concorrem entre si, num mesmo período histórico, em busca de algum amparo corpóreo[1]. A voz das fronteiras que temos como a mais reconhecível é aquela nascida com o conceito de "estado nacional", consolidado no século XIX. Mas é curioso quando reparamos a polifonia de outras vozes, uma mixórdia de gritos, vindos de outras alfândegas, menos nítidas e oficiais, que se debatem sob a voz da cartografia predominante.

As marcas deste tipo de alfândega não se inscrevem claramente na fisicalidade do espaço. Não possuem arames, muros ou marcos de cimento. Na verdade algumas delas exercem-se sobre o tecido invisível e abstrato da temporalidade. São as zonas de prostituição, sempre montando seus traços em alguma esquina ou praça. Esta mesma esquina pode ser durante o dia o estacionamento de uma assembléia legislativa, os portais de mendicância de uma igreja, e durante a noite, o palco de próteses siliconadas, solícitas a todos os convites salivantes.

Há aquelas movediças como as fronteiras da circulação da cocaína, do *crack*, cuja inscrição se verifica sempre incerta e imprevista, apenas detectável pela ação de projéteis de chumbo quente. Ou como

as impermanências em alto fluxo, nos quartos de hotel barato onde o posicionar de malas e o desdobrar de roupas de cada um que lá se aquieta, funciona como o crivo de um lugar biodegradável.

São também os territórios eclesiásticos, insuspeitos para a laicidade distraída, alheia de que há terra romana, e mesmo possessões territoriais orientais gregas, russas, polonesas, antioquinas, latentes e simultâneas aos mapas dos estados. São as urinas de cães e lobos, a defecação dos gatos, o esfregar-se dos ursos em certas árvores, que formam outra categoria de fronteiras, desta vez fronteiras cujos limites são aromáticos.

2. Hominídeos, Nabos e Punhais As espécies de organismos, igualmente, inscrevem traços. Traços que também irão estabelecer, como as fronteiras nacionais, a mesma dupla de abstrações conceituais precárias: os pertencimentos e os alheamentos, as identidades e as alteridades[2].

Não são tão abismais as diferenças entre moscas frutíferas, camarões, nabos e homens. Como não são também tão extensas as distâncias entre o céu e a terra: há sempre o carbono a conferir uma mesma ancestralidade a quasares e porcos[3]. Muito pouco difere um homem de um bonobo. Mas será a presença desta pequena diferença que fará do homem um homem, e do bonobo, um bonobo[4].

É o primeiro traço. O genótipo é em si um crivo, uma fronteira entre as variadas espécies que um dia formaram uma unidade, um animal primevo, um animal das totalidades. Corte genérico e anônimo, esta primeira fronteira quer manter-se, procurando estar suficientemente afastada deste ancestral inebriante, que tudo turva e embebeda. Por isso replica-se, ansiosa e apressada, em diversas unidades de si. E os marcos desta fronteira são os indivíduos, portadores e agentes do limite genotípico.

Mas as unidades replicadas são marcos fronteiriços precários. O indivíduo é, por um lado, uma estratégia de sobrevivência da espécie, que perdura através dele. E por outro lado, cópia imperfeita, acaba por reposicionar a informação herdada. E assim, desloca inadvertidamente os contornos da espécie que são postos em movimento de deriva perene.

Documento perenemente rasurado, trata-se de uma fronteira porosa, mais assemelhada a um filtro, esta que se estabelece entre particularidade e generalidade. Por certos ângulos, aquilo que aparece como obstáculo, clausura, cercadura, divisão entre áreas ou campos, surge como algo bem mais plástico, deslocável. Aquilo que surge como muro pode revelar-se fratura, brecha, fissura, esponja, poro. E as divisões surgidas com as cercaduras do limite, o dentro-fora, interior-exterior, parecem inebriar-se numa névoa de indefinições.

Poderíamos estancar o tempo e cercados de névoa, sem pudor, recuperar o perfume das perguntas fundadoras. Uma delas poderia ser: existiria um traço, alguma espécie de saco, capaz de delimitar que o eu repousaria dentro e que o ambiente estaria fora?

Esta questão evoca um interlocutor específico. Ela dialoga com um princípio tido como natural no correr da história moderna do Ocidente. Este princípio é um olhar que possui como foco as qualidades inatas dos objetos e das coisas. Ele aborda o mundo como um depósito de objetos, como um armazém inerte de coisas apartadas. Este ensimesmamento das coisas procura marcar uma rígida fronteira entre o si e o não-si. Mas tende a dissolver-se quando o foco de nosso olhar se adensa sobre o que ocorre nos poros deste "saco" que cinde o dentro e o fora. E o que ocorre nesta zona de limite são as trocas, os escambos, o tráfico.

É um disparate pensar que a flor do ópio possuiria um princípio alucinógeno. A alucinação é, na verdade, um produto das relações entre a flor e o homem, que ingere seu sumo[5]. O si do ópio e o si do homem produzem juntos um terceiro si interagente, só verificável no espaço entre os dois primeiros. Num certo sentido, ópio e homem não seriam duas espécies apartadas, cujas fronteiras são inabaláveis. Podem ser vistos como uma terceira espécie de animal: o ópio-homem ou, se quisermos manter a ilusão da hierarquia de relações, o homem-ópio[6].

Relativizados os contornos fronteiriços, nos apercebemos dos variados fenômenos híbridos, frutos do coito impudico e inevitável entre classes e categorias. Poderíamos falar de coelhos-cães e homens-golfinhos. E ir além, lembrando que, além dos incestos interespécies, há embaralhamentos sistêmicos entre o homem e seus produtos. Entre o homem e um objeto inanimado como o punhal, há todo um processo relacional. Podemos pensar que o punhal se cumpre enquanto identidade específica apenas na relação estabelecida com aquele que o impunha. E, no momento que a identidade fusionada de ambos age, teríamos o punhal homem. Um animal terceiro, nascido do inevitável entrelaçamento de dois desiguais.

2 O sistema imunológico nada mais é que o exercício precário de manutenção identitária e de exclusão de alteridades informacionais incompatíveis ao *self* biológico.

3 Sobre as interdependências entre macro e micro, unidade e multiplicidade e as reorganizações particulares da mesma base matérica, sugiro o texto "Epistemologia da Complexidade", de Edgar Morin, in *Novos Paradigmas, Cultura e Subjetividade*, org. Dora Fried Schnitman. Artes Médicas, Porto Alegre.

4 Muito menor será a diferença entre um judeu e um árabe. Porém, é neste pequeno quinhão de propriedade da diferença que se montarão duas diversas destinações. E dois diferentes paraísos.

5 É em Gregory Bateson, ao lado dos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela, que se encontram, ao meu ver, as mais fortes bases de uma nova abordagem sistêmica dos fenômenos sociobiológicos. A introdução dos paradoxos interespécies, que surgem quando nos debruçamos sobre as trocas sistêmicas, podem ser vistas em BATESON, G. *Natureza e Espírito*, Lisboa, Dom Quixote, 1987, ou em MATURANA, H. e VARELA, F. *A Árvore do Conhecimento*, São Paulo, Palas Athena, 2001.

6 Trata-se de uma ilusão imaginarmos que neste tipo de enfoque sistêmico as relações poderiam ser hierarquizadas. No caso do animal ópio-homem, cujo o fenômeno criado é a alucinação, não se pode estabelecer quem possui quem, ou quem domina quem. A dependência química é um exemplo claro de uma profunda situação de solidariedade e horizontalidade de relações.

nosfate *(em forma de ação).* Esta ação pode ser executada em espaços aparentemente fechados (residências, galerias) como também em espaços aparentemente abertos (a cidade).

páginas 68-69, da esquerda para a direita e de cima para baixo, e esta página:
Usando um escopo e um martelo, abro um buraco em uma parede; um pequeno recipiente é usado para coletar minha saliva; depois, o recipiente é cuidadosamente lacrado e introduzido no furo aberto; a ação se conclui com o tamponamento do buraco, onde é usada uma massa de parede cujas características são iguais àquelas da parede; ao final da ação, a aparência do ambiente permanece a mesma que era, antes de todo o processo. Mas o fluxo cotidiano que escorria ali modifica-se drasticamente.

As existências, como sendo entes apartados, são bruscamente desestabilizadas, quando nos atemos em suas fendas e rachaduras. Reparamos que, se há alguma teleologia, alguma destinação possível nos sistemas particulares, esta seria os outros sistemas que os circundam. A destinação do sistema vegetal particular do ópio seria transcender-se e dirigir-se para além de si. Sua teleologia seria sair de si, despurificar-se com os minerais do solo, com o húmus, com certos pássaros, com o homem, em infinitas e para sempre despudoradas carícias.

3. Sibilações de Serpentes, Nomes e Vapores Há tantos dizeres quanto há línguas. Mas não há tantos dizeres quanto há bocas para proferi-los. Um dedo aponta alhures e, assim, retira do interior de uma paisagem convulsiva e múltipla, uma singularidade. Algo passou a existir. E agora é possível trazer-lhe à luz e dotar-lhe de nome. Mas este algo indicado não existia independente de mim e de meu dedo que, agora em riste, acusa sua presença? As línguas demarcam fronteiras. Na verdade, muitas operações de crivo alfandegário se põem em ação quando algo é narrado.

É possível pensar que aquilo, recortado da paisagem, preexistia para a língua. Seria um dos compossíveis capazes de brotar do interior das estruturas do dizer. Se não está dentro dos compossíveis orgânicos de uma serpente esquecer o chão e projetar o vôo, não participa dos compossíveis de uma língua narrar algo que está fora de seu organismo[7]. As línguas não narram aquilo que está fora das fronteiras de seu serpentear.

E assim, antes de narradores, poderíamos nos ver como sendo narrados pelas estruturas do dizer que herdamos. Ao invés de sujeitos da língua, seríamos assujeitados pelos estreitos limites inscritos por suas curvas sinuosas. Pensaríamos então que a área onde deambula uma língua é rigidamente demarcada. E assim, nos deixaríamos seduzir pela imagem da língua como um cárcere, como uma cela escura e úmida na qual fomos metidos. Todo dizer seria, a um só tempo, a anulação daquele que diz. Toda descrição seria movida por uma restrição expressiva incontornável.

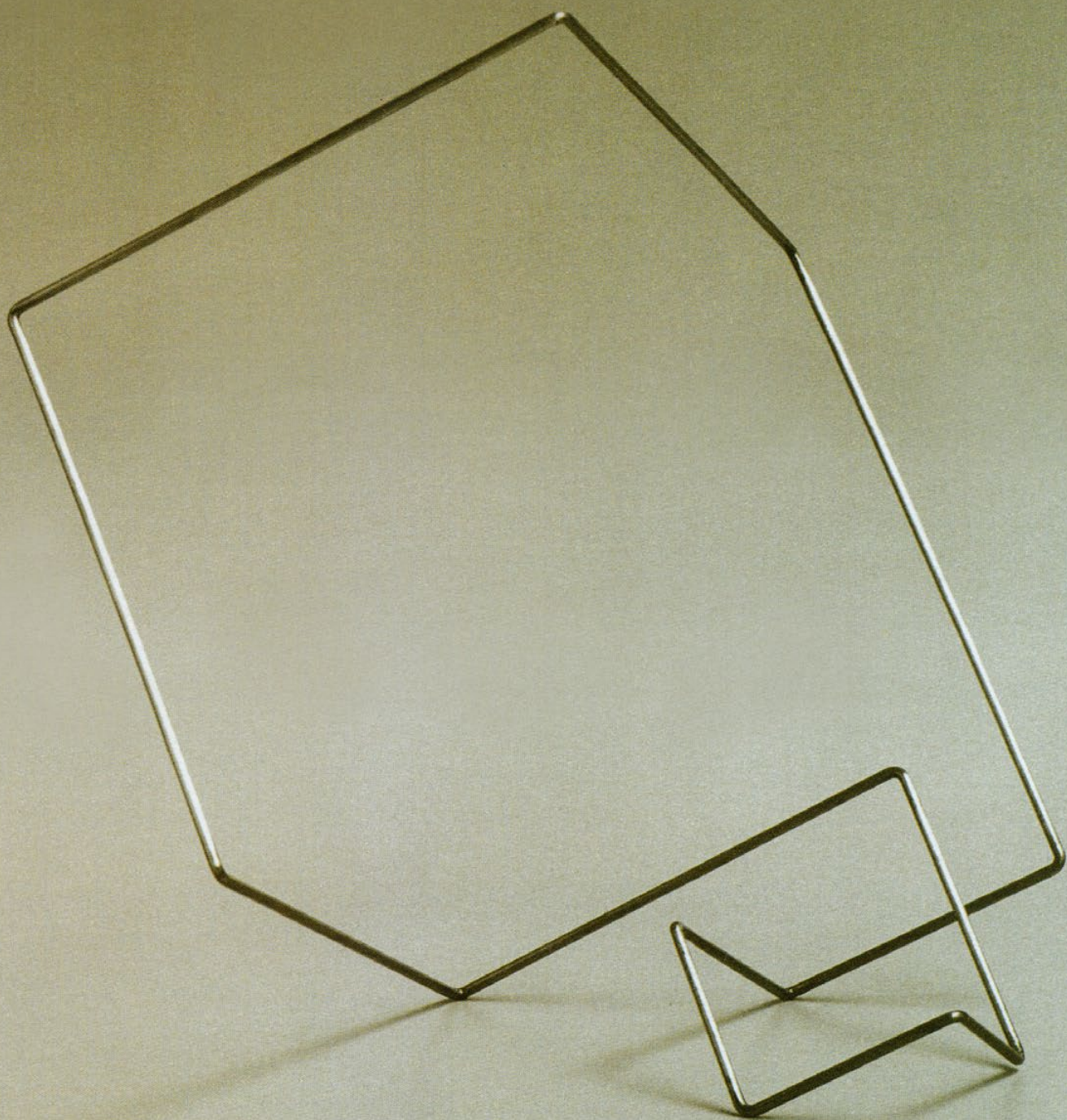
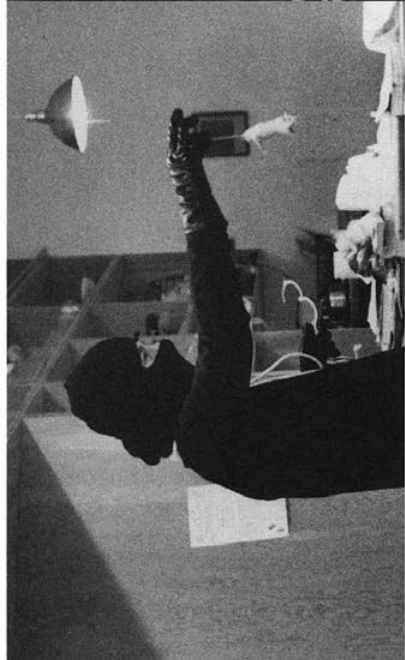
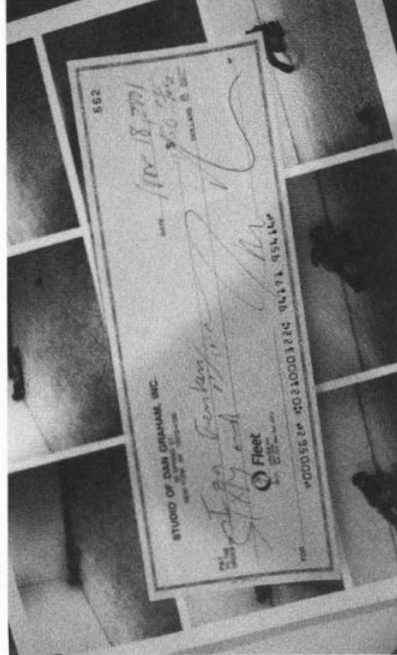
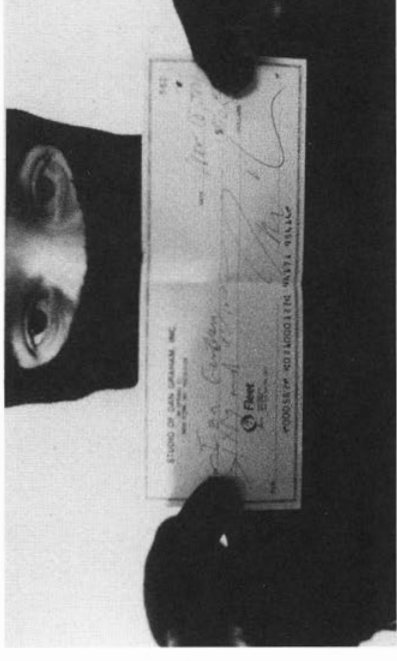
Pobre assujeito do dizer... por onde peregrinaria tua alma que agora não é mais nada senão vapor? Que sórdida serpente é esta que sibila através dos lábios dos indivíduos que agora parecem não passar de títeres? Perguntam-se encurraladas, tristonhas e melancólicas de clássica subjetividade, as filosofias que dissolveram todos os eus nas estruturas anônimas do social[8].

As fronteiras entre aquele que diz e aquilo que é dito são tão vaporosas quanto aquelas que se montam entre nações. Assim como o genótipo herdado, que se altera em cada corpo individual que o possui, a língua entra em deriva em cada falador que a articula. A língua se torna bêbada e alucinada. Entra em entropia, quando um de seus faladores, com sede, entra em um bar e faz seu pedido: "dê-me algo para molhar a palavra". Quando o poeta se nega jogar "sementes sobre o cimento", ou descreve "uma faca só lâmina". Quando, precisando dizer a palavra "morte", sem controle, articulamos "sorte". É solvência o que ocorre nas tramas da língua quando esta ganha o peso, a gravidade e o hálito da carne. Será pelas brechas psi, pelas fissuras da poesia que o aparente assujeitado responde ao açoite, fazendo as estruturas anônimas do dizer curvarem-se, servis. Sade e Masoch, bem parecem ser os autores que dão estilo às narrativas desta outra subjetividade. Uma subjetividade alheia a cortes duais e a abstrações conceituais, que cindem o dentro e fora, que separam com um traço pertencimentos e alheamentos.

Sim – celebra a serpente sibilante – sou o que assobia por seus beiços. Mas são os seus silvos, saídos do sumo de sua saliva o que me insufla som e solidez. Assim, sem si, nada sou. Sem si não sei dançar.

7 As idéias de preensão e compossibilidade, sugeridas por A. Whiteread, são deliciosamente desenvolvidas por Gilles Deleuze em *A Dobra - Leibniz e o Barroco*, Campinas, Ed. Papirus, 2000.

8 A apavorante descrição da língua e do discurso como cárcere, como mais um instrumento de poder coercitivo é o que serve de baliza para grande parte das obras estruturalistas de Roland Barthes e de Michel Foucault. Será a partir deste delírio febril estruturalista que Michel Foucault manterá a dicotomia clássica indivíduo/sociedade. Não aceitando as relações complexas e dialógicas entre esta dupla de abstrações, prefere matar a primeira e culpar a segunda pelo assassínio.

Design Gráfico: Tatiana Sperhacke

obrⒶ seqüestro

1. Escolha um artista proeminente (seminal, famoso, rico).
2. Estude o seu trabalho em profundidade e descubra o medo oculto do artista para um efetivo ataque.
3. Ataque sem hesitar.
4. Amarre o artista.
5. Instrua o artista sobre as demandas e razões de seu ataque.
6. Se necessário, ameaçe com uma arma especialmente desenvolvida para a ocasião.
7. Obrigue o artista a assinar um cheque para uma causa determinada anteriormente.
8. Depois de cumprir a missão, mande o cheque ao seu destinatário.

Karin Schneider New York Novembro 2001 Fotografias: Nicolás Guagnini

páginas 73 a 80

Franz Weissmann
Escultura Linear, 1954-98
aço
57 x 53 x 32 cm
coleção do artista

Cildo Meireles
Através, 1983-89
materiais variados
área: 1500 x 1500 cm
Palácio de Cristal, Madri

Karin Schneider
Kidnapping Piece, 2001
seqüência fotográfica e texto

João Modé
Extensor (instalação na exposição Love's House, Rio de Janeiro, março de 2002), 2002
corda de 100m, parede descascada

Tatiana Grinberg
Espaço branco entre quatro paredes, 2002
MDF, tinta PVA e refletores

O futuro e as fronteiras do humano

Paulo Vaz

Por uma história do futuro O futuro não é mais o que ele costumava ser. Desde o aparecimento e difusão das novas tecnologias de informação – que incluem, claro, o computador, o cabo de fibra ótica, o satélite e a Internet, mas também a genética, a neurologia e a imunologia – mudou nosso modo de imaginar e lutar pelo futuro imaginado. Mudança que ocorreu em muito pouco tempo, menos de uma geração; vários de nós a experimentaram no curso de suas vidas. Muito se pesquisa sobre como as tecnologias de informação transformam fronteiras. Usualmente, porém, entende-se por fronteira apenas a delimitação espacial do Estado-Nação. Abrimos livros e jornais e encontramos textos que tratam dos desafios das culturas locais e nacionais ou dos problemas econômicos e sociais enfrentados por países e cidades e que são ocasionados por fluxos globais de informações, capital, drogas e armas. Não há dúvidas de que tais pesquisas são relevantes e ocupam a frente de nossas preocupações cotidianas. Contudo, Nietzsche dizia que os grandes acontecimentos não são ruidosos; podem passar desapercebidos daqueles que estão totalmente atentos ao ruído do corriqueiro, pois chegam com passos de pomba. Talvez a transformação do estatuto do futuro seja um desses acontecimentos de que fala Nietzsche. Afinal, a mudança do futuro afeta o que nós, descendentes da cultura ocidental na aurora do século XXI, pensamos ser. Ao transformar nossa identidade, a mudança do futuro nos remete ao esgarçamento das fronteiras existenciais traçadas pelo pensamento moderno.

O desgaste das fronteiras existenciais que ora experimentamos pode ser comparado àquele provocado pela suposição de um universo infinito no século XVII e que fez os homens ocidentais perderem o mundo que formava o quadro de sua existência e o objeto de seu saber. Com o advento do espaço homogêneo e infinito, reunido a si mesmo apenas pela universalidade das leis que o regem, desapareceu o cosmos grego e cristão, um mundo concebido como um todo finito e bem ordenado, no qual a estrutura espacial encarnava uma hierarquia de valor e de perfeição, um mundo no qual "acima" da terra pesada e opaca, que é o centro da região sublunar da mudança e da corrupção, se elevavam as esferas celestes dos astros imponderáveis, incorruptíveis e luminosos[1]. Desse modo, para os gregos e cristãos, a ordem do espaço respondia à questão do sentido da vida: quando os homens pensavam no que podiam e deviam ser, podiam se espelhar nas estrelas e sonhar em conquistar a permanência negada a todos os outros seres vivos na Terra. Acreditar na distância entre mundo lunar e sublunar equivale a erguer uma fronteira existencial.

A partir de final do século XIX, os homens conseguiram construir para si novamente um lugar que responde ao sentido da vida. Um lugar estranho, porque era temporal. De fato, os homens modernos construíram esse lugar partindo não da idéia de círculo, mas da reta. Embora os seres vivos se transformavam à medida que o tempo escoava, só os homens tinham uma história, com leis próprias que asseguravam ao homem um futuro promissor. No interior da totalidade dos seres agora pensada como uma linha, o lugar do homem era construído pela definição de uma descontinuidade entre natureza e cultura e pela suposição de que, no futuro, ele se encontraria com sua verdade. Em termos de assegurar um sentido, a separação entre natureza e cultura e a crença no futuro como lugar da verdade do humano correspondem ao esforço em conceber um mundo geocêntrico e em acreditar na separação entre mundo lunar e sublunar. Compreende-se, portanto, como as tecnologias de informação podem afetar fronteiras existenciais: elas permitem questionar a separação entre natureza e cultura e modificam o estatuto do futuro.

Admitir uma historicidade do futuro é supor que, a cada momento histórico, os seres humanos estipulam desafios, avaliam as forças de transformação que crêem existir, separam em seu presente o que pode

1 Cf KOYRÉ, A. *Du monde clos à l'univers infini*, Paris, Gallimard, 1962, p. 11.

página anterior:

"**City of the Future** – Como se parecerá a cidade do futuro? Eis a grande cidade de plástico, metal e vidro inquebrável do século XXI. A cidade da ciência, da energia atômica, do transporte espacial, e da alta cultura." Ilustração e texto utilizados na publicação *Amazing Stories*, agosto de 1939, de Frank R. Paul.

ser transformado do que é inevitável, avaliam oportunidades, estimam mundos diferentes e se propõem a tarefa de fomentar ou evitar o estimado. Nesse sentido, todo futuro é um futuro do presente; é um esboço do que se estima poder existir diante do que existe.

A história do futuro frisa o hoje. Supõe, desse modo, que nossa experiência de tempo é transformada pelo contexto em que se vive. O conceito decisivo é o de experiência, pois através dele atentamos para a variação histórica no cuidado de si. Haver sujeito implica, num movimento único, indagar sobre o que fazer e sobre o que se é. Definimos o que é o presente e o que somos aqui e agora; estimamos ainda o que é nossa identidade para que, a um tempo, seja necessário mudá-la no futuro e seja possível transformá-la no presente dado o modo como foi constituída pelo passado; antecipamos, por fim, o que podemos ser e o que pode ser o mundo e, assim, fazemos sacrifícios, empenhamo-nos tendo em vista o que desejamos ser. É no interior de uma história do cuidado que podemos apreender como as novas tecnologias podem afetar nossa temporalidade.

Antecipação, ontem e hoje Uma história do futuro, ao destacar o hoje, mantém na memória, como reserva que permite o questionamento, o futuro do passado recente. Participa, portanto, desse debate ainda aberto sobre as diferenças entre nossa Atualidade e a Modernidade, tendo como viés afirmar que não estamos experimentando o fim da história, mas uma mudança na historicidade, isto é, no que nos faz mudar e no que pensamos ser a origem e a destinação de nosso pensamento. Exploremos a diferença em cinco tópicos: conteúdo das antecipações, relação do presente com o antecipado, agente da mudança, velocidade da mudança e concepção de sujeito.

A mudança imediatamente perceptível diz respeito ao conteúdo majoritário das antecipações. Anteriormente, fiéis ao Progresso e à Revolução, sonhávamos com o advento próximo de uma sociedade igualitária, que asseguraria a liberdade de todos e a erradicação ou ao menos a atenuação das mazelas humanas. Hoje, porém, o que se destaca no horizonte é a persistência e a ampliação da miséria, o retorno da intolerância própria do fundamentalismo religioso e do nacionalismo, a iminência de catástrofes ecológicas ou a desaparição de nossa espécie. Pensávamos estar prestes a realizar o que acreditávamos ser nossa essência humana; agora, sabemos que seremos transformados e inquietamo-nos com a continuidade destas transformações: aonde nos levará a engenharia genética? O mapeamento do genoma humano? A inteligência artificial? A Internet? A globalização?

Nessas indagações não há apenas angústia; para muitos, há também do que se regozijar. Mas talvez a mescla de esperança e temor que caracteriza hoje o futuro seja já a marca maior da diferença no conteúdo das antecipações entre nossa Atualidade e a Modernidade. Para nosso presente, a questão sobre o sentido e o valor das transformações que experimentamos implica também a questão de *quem* estará lá para julgar o que estamos fazendo agora. Os homens modernos podiam dizer com tranqüilidade ora que a história os absolveria, ora que devíamos engendrar um futuro que se envergonhasse de nós, seu passado, do mesmo modo como podíamos nos envergonhar diante do macaco; o futuro era lugar do homem verdadeiro, verdade que já se antevia no presente. Hoje, porém, a assunção de que a mudança é inevitável, mas que seu sentido e valor são indeterminados permite que, diante de uma nova tecnologia, uns antevejam a salvação, outros a catástrofe e outros ainda optem pelo ecletismo, afirmando que toda a mudança implica o melhor e o pior ou que toda transformação implica perda e ganho. Ausenta-se a verdade que permitia o julgamento, pois, mais do que a realização do homem, antevemos afrontar num futuro próximo novas espécies, sejam elas os seres transgênicos da engenharia genética, os robôs da inteligência artificial ou até uma nova humanidade, pela multiplicação das próteses e pela possibilidade de programar/transformar nossa individualidade e nosso modo de pensar.

A diferença entre Modernidade e Atualidade afeta também o que podemos e devemos fazer diante do que antecipamos. Na realidade, experimentamos a mudança no nexo entre ação no presente e futuro antecipado. Anteriormente, acreditávamos poder – muitos diziam que tínhamos o dever – participar da construção do futuro melhor através da política, esta forma moderna do destino. Em nosso presente, assistimos ao imenso poder da ação humana em determinar o mundo do futuro; contudo, este mundo é majoritariamente temido como catástrofe. Afinal, é interferência no cerne da vida por criar novas espécies ou invenção de objetos que parecem quase vivos e inteligentes. Assim, se somos convidados a nos mobilizar, usualmente é

apenas para evitar ou atenuar as diversas conseqüências involuntárias danosas que estamos provocando com nossos esforços de melhorar nossas vidas. A diferença de engajamento do presente pode ser resumida como passagem da revolução à ética; no primeiro caso, o decisivo é transgredir os limites à nossa liberdade, supondo, portanto, que nossa ação no presente está limitada; no segundo, o decisivo é encontrar limites a um poder sobre o poder-ser que se afigura demasiado e perturbador pelo próprio desconhecido que abre. Outrora sonhávamos e lutávamos para realizar o sonho; agora, simulamos futuros, construímos cenários, definindo não só os mais prováveis, mas também os indesejados e os modos de contorná-los.

A mudança nos agentes da mudança parece ser direta. Na superfície, teríamos a política como agente maior na Modernidade e a tecnociência na Atualidade; afinal, só os cientistas e engenheiros ainda ousam falar em revolução. Um olhar mais demorado, porém, percebe que já na Modernidade passou-se a pensar que a forma das coisas por vir dependia do dinamismo de duas forças; os movimentos sociais e a ciência e sua aplicação, a tecnologia. Um jornalista norte-americano no final da década de 1920 escreveu uma crônica com uma bela idéia; resumir as mudanças ocorridas desde o início do século XX através do surgimento de novas palavras[2]. Considerando o esforço social de gerar termos para dar conta das inovações, nota que no início do século ainda não havia as palavras automóvel, avião, cinema, rádio, comunismo, feminismo e imposto de renda. Sua crônica nos coloca diante de duas qualificações sobre os agentes da mudança. A primeira nos força a sair da concepção estreita de que só agora nossa vida cotidiana é transformada pela tecnologia. Podemos imaginar, estranhando a naturalidade hoje de seus usos, o quão foi surpreendente e transformador dos modos de vida o aparecimento do automóvel e do cinema. Se a primeira qualificação convida a estabelecer uma continuidade entre a Modernidade e a Atualidade, a segunda traz à tona a diferença. No seu relato, os termos oriundos dos movimentos sociais também participavam do vocabulário novo. Para o jornalista, era natural a co-presença de termos oriundos de inovações tecnológicas e dos movimentos sociais; mais precisamente, a co-presença indica a possibilidade de reuni-los em uma única narrativa indicando uma transformação da sociedade, no mais das vezes tida como auspiciosa – embora a crônica em questão tivesse a tonalidade afetiva da perda, lamentando a desaparição de uma vida mais lenta onde cavalos circulavam pelas ruas e havia um ferreiro em cada cidade.

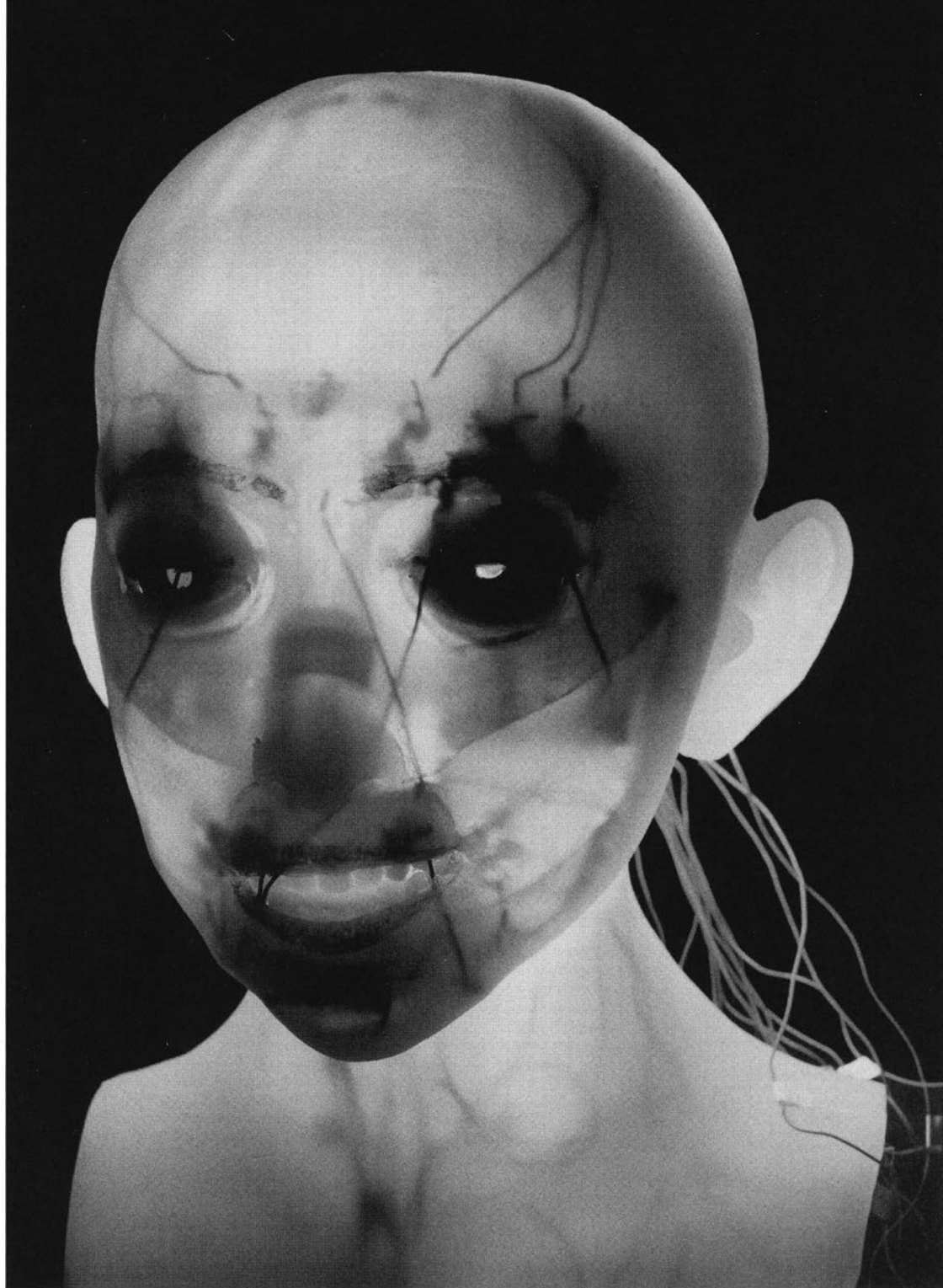
Em nossa Atualidade, ocorreu, política e teoricamente, a dissociação entre as inovações tecnológicas e os movimentos sociais. Estes continuam a existir, embora explícita ou implicitamente procurem obstar ou ao menos atenuar o que estimam como efeitos destrutivos das novas tecnologias. Pensemos na ecologia ou no fundamentalismo religioso, que pode ser visto como uma proteção diante do fluxo multiplicado de mensagens oriundas de múltiplas fontes, cada uma propondo diferentes crenças e valores. A ausência da possibilidade de reunir em um discurso único os movimentos sociais e os objetos técnicos agrava o sentimento individual e coletivo de exterioridade das mudanças engendradas pela tecnociência. Nossa vida cotidiana e nosso destino estão sendo transformados. Contudo, toda inovação tecnológica apresenta conseqüências involuntárias; desse modo, a sensação de que as transformações acontecem apesar de nosso desejo e sem que possamos participar delas torna-se generalizada. Daí surgirem autores propondo a urgência política de uma tecnodemocracia, isto é, que se abra a pesquisa ao conjunto da sociedade[3]. Se nosso destino é tecido nos laboratórios, que possamos discutir o que e como pesquisar, pois um dos pilares do conceito de democracia é poder discutir e participar das decisões que afetam o futuro de todos. Um sintoma cotidiano dessa necessidade é o fato de nossos jornais e revistas ampliarem o espaço dedicado às descobertas científicas e ao aparecimento de novos objetos técnicos.

Para estabelecer uma diferença entre a Modernidade e a Atualidade em relação à rapidez com que as mudanças acontecem, duas dificuldades devem ser enfrentadas. A primeira diz respeito à própria existência da diferença: se a Modernidade foi descrita e experimentada como aceleração das mudanças – pensemos na frase do Manifesto Comunista: "Tudo o que é sólido desmancha no ar" – como podemos nos diferenciar pela aceleração? A segunda afeta o sentido da diferença: mesmo havendo uma aceleração, ela é relevante, isto é, implica uma transformação em nossas questões éticas e políticas acerca do novo?

Enfrentemos a primeira dificuldade. Manuel Castells explica convincentemente por que estamos experimentando uma "aceleração da aceleração"[4].

2 RHODES, R. *Visions of Technology: a century of vital debate about machines, systems and the human world*. Nova York, Sloan, p. 10.

3 Ver LATOUR, B., *Jamais Fomos Modernos*, Rio de Janeiro, 34 Letras, 1994.

4 Cf. CASTELLS, M. *A Sociedade em Rede*, São Paulo, Paz e Terra, 1999, capítulo 1.

Robô facial de segunda geração do laboratório Hara-Kobayashi da Science University de Tóquio. Este robô possui ativadores de memória que através de tiras de metal que se deformam ao serem atravessadas por corrente elétrica movem-se como músculos sob a pele de silicone, criando expressões faciais.

Partindo das diferenças entre o paradigma tecnológico moderno, fundado na descoberta de novas fontes de energia, e o contemporâneo, calcado na descoberta de novos modos de produzir, processar e distribuir informações, Castells mostra que demorou cerca de setenta anos para que o preço do tecido de algodão caísse pela metade, enquanto uma queda semelhante de preço, para a introdução do circuito integrado no final da década de 1950, precisou de apenas cinco anos. O diferencial não acontece só na rapidez da difusão, estimada aqui pela queda de preço; ocorre sobretudo no ritmo com que são inventados novos objetos técnicos. O paradigma tecnológico da informação apresenta um *feedback* decisivo entre causa e efeito que explica a rapidez relativa na invenção e difusão. Admitindo que a condição do aparecimento de novas tecnologias é o conhecimento, a introdução de novos modos de produzir, processar e distribuir informações amplia indefinida e crescentemente o potencial de criação de novas tecnologias.

Na Modernidade, a fragmentação e a velocidade propiciadas pela vida urbana podiam ser elogiadas; o metro do elogio era a comunidade rural e aristocrática, experimentada como limites à existência humana, restringindo com quem podíamos interagir e aquilo que podíamos ser. Quando Baudelaire canta a vida em caleidoscópio, está retomando um dos *topos* das filosofias da história modernas, que é a afirmação do efêmero e do acaso. A massa urbana a se deslocar assusta; podemos nela esbarrar fortuitamente com criminosos. Mas podemos entrever a promessa tristemente fugaz de um amor eterno. Por isso mesmo, pode ser saudada e experimentada como convite incessante ao novo, como abertura constante de possibilidades de ser, sempre negada antes pela lentidão e hierarquia das comunidades rurais.

O elogio da fragmentação e da velocidade torna-se problemático neste nosso mundo engendrado pelas tecnologias de informação. Certamente porque elas afetam diretamente nossas vidas. Enquanto a descoberta da eletricidade, por exemplo, só pôde transformar a sociabilidade através da iluminação das cidades, as novas tecnologias de informação imediatamente transformam o modo como nascemos, aprendemos, sonhamos, lutamos e morremos. Basta recordar de práticas e objetos como fecundação *in vitro*, educação à distância, *videogames*, sexo virtual, mísseis com "precisão cirúrgica" e a crise da previdência social

5 MITCHELL, W. J. *E-topia*, Cambridge, MA, MIT Press, 1999, p. 89.

gerada pelo envelhecimento da população. Se considerarmos ainda, de um lado, a dificuldade de articular num mesmo discurso e numa mesma política a transformação tecnológica e a libertação e, de outro lado, a dificuldade de reduzir o sentimento de exterioridade das mudanças, fica claro que é arriscado hoje conectar, sem qualificações, o convite ao novo, a afirmação do acaso e do efêmero e a velocidade das mudanças engendradas pelas novas tecnologias.

Um exemplo pode ser a atenção social dedicada hoje ao excesso de informação. Se acreditamos no progresso do conhecimento, como o fazia grande parte do pensamento moderno, supomos implicitamente que ainda há espaço na biblioteca do saber; dito de outro modo, pode-se criticar o presente supondo que nele falta informação e que nossa atenção e memória estão disponíveis para qualquer nova informação que vier. Hoje, porém, um cálculo simples mostra que nossa questão é agora sintetizar e administrar a massa de informações que nos é imediatamente acessível e que não cessa de nos assediar. Se vivêssemos em uma aldeia medieval, podíamos encontrar caminhando até duzentas pessoas; a cidade e o automóvel permitiram que interagíssemos com até duzentos mil; com a Internet, podemos interagir com duzentos milhões de pessoas. Supondo uma duração de vida de setenta anos, temos cerca de um milhão de horas de vigília. Assim, "se nosso mundo de interação é a aldeia, cada membro dela tem, em média, cerca de duzentas mil horas de nosso tempo. Na escala do automóvel, o tempo se reduz para duas horas por pessoa. E na escala da rede global de computadores, o tempo é reduzido para menos de dez segundos. Claramente, então, a atenção torna-se um recurso escasso e os mecanismos intervenientes de administração da atenção tornam-se essenciais, a menos que queiramos ser subjugados pela mera escala com a qual a sociedade global eletronicamente mediada está começando a operar"[5]. Como manter o elogio da fragmentação e da aceleração das trocas, se o perturbador é, num futuro próximo, sermos assediados por inúmeras informações sem saber qual é a relevante e sem ter tempo para descobrir?

Os futuristas sonhavam em tornar-se bala de canhão; entrando no empuxo da tecnologia, poderiam destruir o antigo, tornarem-se velozes e voar, conquistando a liberdade. Hoje, contudo, sentimo-nos no início de transformações imensas e que ocorrem cada vez mais rapidamente, não havendo sinais de esgotamento de sua dinâmica. Este sentimento novo encontra forma no uso das metáforas de impacto e explosão para descrever as mudanças que experimentamos. Dão a imagem de mudanças de grande extensão e profundidade, rápidas, exteriores a nós, que podem nos ferir ou até destruir.

Quando se trata da concepção de sujeito, destaca-se, grosso modo, a passagem de um sujeito determinado pela cultura em suas crenças e comportamentos a um sujeito programado pela seleção natural e transformado pela tecnologia. Compreender esta mudança significa atentar para o nexo entre o que podemos fazer com o mundo e com nós mesmos e a identidade que nos atribuímos. Se os homens acreditam que suas ações podem elevá-los ao paraíso, supõem imediatamente que a organização social em que vivem não pode ser transformada e que eles se diferenciam do restante dos seres pelo fato de possuírem uma alma racional, alma que os orienta sobre a ação correta e que é capaz de exercer seus efeitos diante de tentações. Do mesmo modo, os pensadores modernos partem da capacidade de transformação política do mundo e sustentarão o pensamento como memória, delimitando assim tanto a dependência em relação ao passado quanto a capacidade de libertar-se da herança. Já os pensadores contemporâneos partem de um mundo marcado por proezas tecnológicas capazes de interferir e simular o que nos marca como seres vivos, propondo então que a forma do pensamento hoje depende principalmente da seleção natural e das inovações técnicas ocorridas ao longo do tempo. A mudança no modo como o pensamento pensa sua origem e destinação é certamente uma marca maior nas diferenças entre a Modernidade e a Pós-Modernidade.

Do horror à ficção científica O pensamento moderno se define pela suposição de que nós, quando pensamos, somos determinados no que pensamos e no modo como pensamos – e essa determinação nos é imediatamente desconhecida – por termos um corpo e estarmos na história. Nesta relação entre pensamento e cultura, faz problema, em primeiro lugar, a simultaneidade entre a diferença intercultural e a proximidade intracultural das crenças. Por que os homens de uma mesma cultura se parecem em seus comportamentos e valores? Por que homens de cultura diferentes diferem nas crenças e comportamentos? E por

Retrato de Petrus Gonsalvus e sua filha, Kunsthistorisches Museum, Viena. Autor desconhecido. Gonsalvus nasceu em Tenerife em 1556, ascendeu à corte de Henry II da França, e juntamente com sua esposa e filhos freqüentou também a corte de Margaret de Parma.

6 Cf. FOUCAULT, M., *As Palavras e as Coisas*, Rio de Janeiro, Martins Fontes, 1981.

7 Sobre a relação entre ascetismo e moral no ocidente, ver NIETZSCHE, F. *A Genealogia da Moral*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

8 BAUDELAIRE, C. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p.101.

que um filho de europeus, se nasce e vive entre índios no Brasil, pensa e se comporta como um índio? Diante da simultaneidade, o pensamento moderno endereçou-se uma série de questões. Eis algumas: como pode o pensamento ser determinado pela cultura em que vive? E que sentido dar a uma singularidade da cultura moderna, que é a de tomar a determinação do pensamento pela cultura como objeto de investigação e se dispor a estudar as outras culturas? Significa que os homens modernos conseguirão libertar-se de sua própria cultura? Teria esta cultura, pela possibilidade aberta a seus membros de se libertarem ao tomarem a determinação como objeto de seu pensamento, a capacidade de descobrir e realizar no futuro a cultura verdadeira, a "boa" ordem, aquela onde todos são iguais e capazes de se autodeterminar? Fica evidente como a Modernidade foi marcada pelo surgimento das ciências humanas e pelos temas da revolução e da liberação.

Faz problema ainda a própria passagem da natureza à cultura. Se a cultura significa, sobretudo, um mecanismo de homogeneização de crenças e valores, a natureza deixa de ser uma região limitada dos seres criada por Deus – aquela entre a matéria e o homem – e torna-se o fundamento de todo e qualquer ser vivo: todos os vivos que existiram, existem ou existirão são a dispersão de uma fonte única, a vida, uma força inacessível que impulsiona e atravessa todo vivo, mas que não se detém em nenhum deles. A Modernidade é a época do vitalismo. Para os estudiosos da vida, a diferença não é mais aquela, mínima, entre dois vivos que permite nomear e classificar; é, sim, aquela que um vivo mantém em relação a si mesmo como vida. A diferença não conecta os seres pela classificação; ao contrário, separa o ser, cada ser, de si mesmo[6]. Trata-se de uma diferença entre cada vivo e a vida como força que, no vivo, o faz resistir à morte, mas que também o mata, pois não pode se deter nele. Ontologia selvagem: diz em simultâneo o ser e o não-ser de todos os vivos, opõe e privilegia o movimento em detrimento do repouso, constituindo o fundo do ser como selvageria e força. O que há, senão violência, sexo e morte?

A reflexão sobre a cultura encontra nesta concepção de natureza como força um lugar privilegiado para se questionar a liberdade do indivíduo na cultura. Se a natureza inquieta através da figura do predador, que expressa a violência e a sexualidade, podemos nos interrogar sobre o sentido da cultura: o que ganhamos e perdemos ao nos tornarmos animais com cultura? Alguma promessa se constituiu aí? Perdemos alguma liberdade, especialmente na capacidade de expressar e efetuar as paixões? Para se colocar tais questões, basta considerar que a padronização de comportamentos é gerada culturalmente para supor que a consciência, em cada um de nós, é fruto da cultura e modo de submeter nossos desejos singulares às exigências sociais. A consciência, especialmente na cultura judaico-cristã, é má-consciência e órgão do rebanho, aquilo que nos torna animais dóceis e sem individualidade ao nos propor como valoroso o verdadeiro no comportamento, isto é, bom é aquele que luta contra seus desejos para agir segundo a verdade[7].

Compreende-se como Nietzsche e Freud puderam transformar profundamente o modo de a filosofia pensar a ética. Ao invés de se ocuparem em descobrir o que é lícito de ser desejado, caberia, sim, aos filósofos se interrogar sobre o por quê de os homens não fazerem o que desejam. O que move esta interrogação é uma nova tarefa ética, aparentemente paradoxal: como desejar o que se deseja? Paradoxal porque nada seria mais fácil do que desejar o que se deseja; contudo, se pensarmos no conceito de cultura e no vitalismo, a questão se torna: como desejar o que cada um de nós não admite desejar pela pressão das regras culturais, regras que nos impedem de querer o que a vida – esta concepção de vida – quer, que partamos sempre e queiramos cada vez mais? Como desejar então aquilo que não se sabia desejar, aquilo que sempre inesperadamente descobrimos que desejamos? Vê-se como a crítica da consciência e a valorização do desejo puderam estar articuladas à aceitação do efêmero e à abertura ao acaso. Retomemos Baudelaire, aquele que prega a fragmentação e a valorização do efêmero, agora em uma passagem de seu poema de abertura de *As Flores do Mal*:

"Se o veneno, a paixão, o estupro, a punhalada,
Não bordaram ainda com desenhos finos
A trama vã de nossos míseros destinos,
É que nossa alma arriscou pouco ou quase nada."[8]

Para outros pensadores modernos, que focam não a liberdade do indivíduo, mas a própria existência da cultura, a dualidade entre consciência vinculada às regras culturais e a pulsão ligada à vida pode ser aterrorizante. Individualmente, estaríamos ameaçados por

não haver plena transparência de si para consigo; coletivamente, pela desestruturação da vida em sociedade. Darwin sintetizou a possibilidade desse terror em uma frase de seus diários: o diabo é nosso avô na forma do babuíno. O que nos desvia do angelical, o que nos conduz a fazermos o que não devíamos – ou melhor, aquilo que uma cultura diz ser o dever – é nossa herança animal que persiste e insiste em nós. Do século XIX até meados do século XX, o temor da besta humana ocupou nosso imaginário. Um terror de fazer o que não se deve apesar de si mesmo, de praticar o mal especialmente quando não se tem consciência de o estar praticando, apareceu em diversos livros e filmes de terror que tratam de lobisomens, vampiros e dos duplos, como o médico e o monstro ou a bela e a fera. Em todos estes casos, tratava-se de lembrar aos homens da presença insistente e perigosa de sua herança animal. No filme *O Lobisomem*, de 1941, um verso é repetido em diversas cenas:

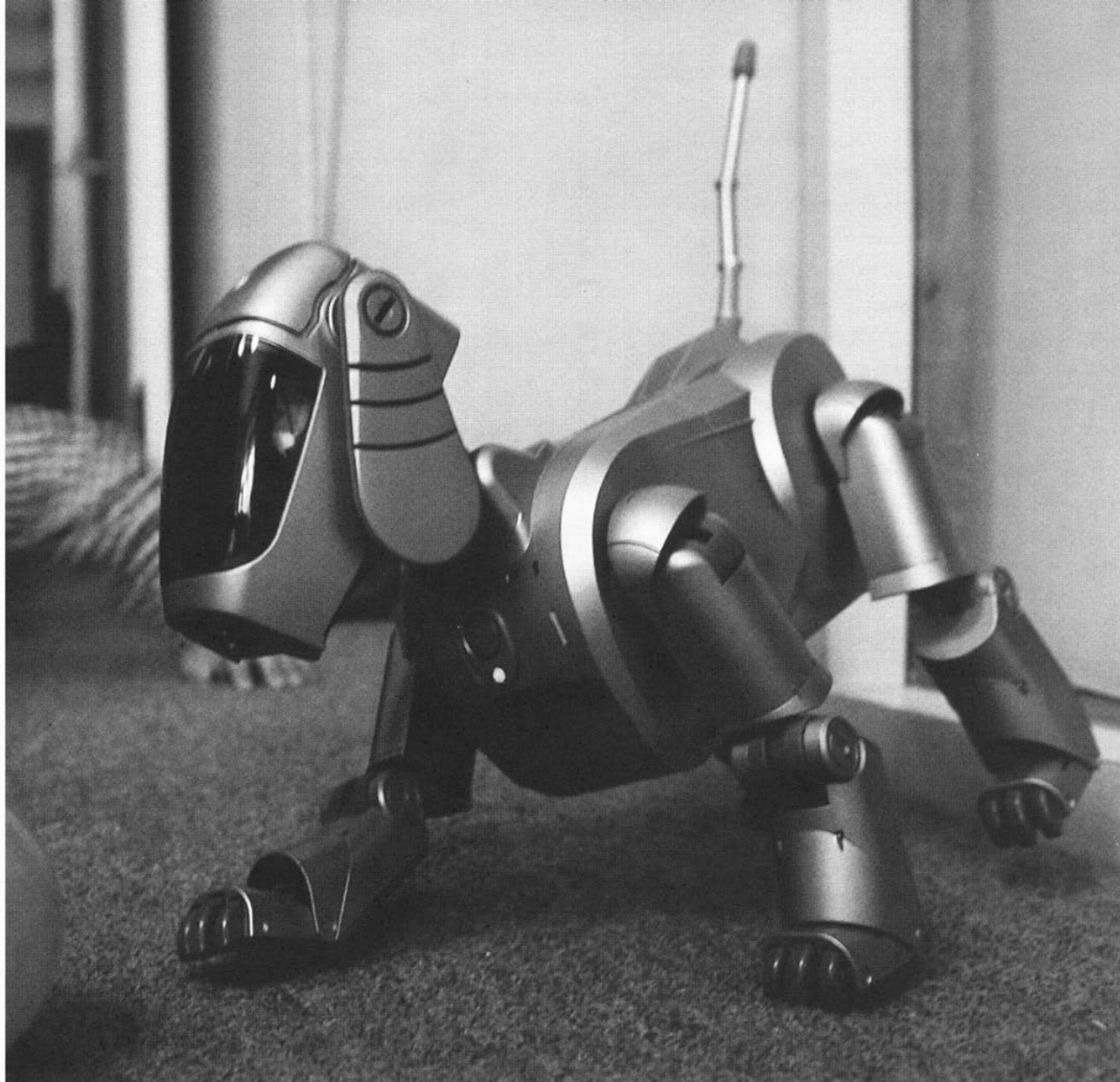
"Mesmo um homem que é puro de coração
E diz suas preces à noite
Pode tornar-se um lobisomem quando
o acônito floresce
E a lua de outono brilha"[9]

Quando analisamos as concepções contemporâneas sobre origem e destinação do pensamento, a referência imediata é ao aparecimento do computador e do DNA. O que nos inquieta agora é a nossa capacidade de construir máquinas que simulam nosso pensamento. Embora ainda de modo modesto, os computadores podem simular processos cognitivos como memória, solução de problemas, escolha, previsão que antes nos faziam crer que nossa mente ou era uma esfera metafísica para sempre separada da física, ou que não tinha equivalente no mundo animal por ser fruto da cultura. O que inquieta não é apenas que a máquina pareça ser tão humana; é também o que nos mostram a engenharia genética e as novas teorias sobre o processo de seleção natural: o quão podemos ser parecidos com as máquinas.

Há cerca de três anos, os jornais noticiaram que um grupo de cientistas descobriu que os humanos tinham receptores para feromônios. Assim como nos animais, estes hormônios seriam ativos na orientação de nosso comportamento sexual. Dois indivíduos seriam tão mais atraídos um pelo outro quanto maior fosse a diferença na herança genética expressa através dos feromônios que emitem. Onde pensávamos haver escolha ou a manifestação do desejo encontramos a programação genética. Eis então nosso novo modo de nos inquietarmos com os poderes de nosso pensamento: os programas simulam performances humanas, os humanos parecem programados.

Algumas tarefas realizadas por programas de computador já demonstram o sucesso parcial da simulação do pensamento humano por uma máquina. O deslocamento do pensável gerado por este sucesso pode ser resumido. Em primeiro lugar, o reforço do materialismo entre filósofos e cientistas. A existência do computador mostra que não é necessária nenhuma peculiaridade ontológica, como uma substância vital ou a alma, para que um ser material seja capaz de incorporar sentido e realizar tarefas cognitivas; basta uma certa disposição de suas partes. Em segundo lugar, mostra-se, de modo concreto, que não é preciso consciência para realizar comportamentos que, se feitos por humanos, seriam denominados de inteligentes. A discussão sobre o pensamento torna-se assim, inevitavelmente, um debate ético sobre os limites e a legitimidade da atribuição humana de pensamento aos não humanos. A questão "o que é pensar?" está hoje indissociavelmente vinculada à questão "quem pensa?". Não basta a introspecção ou o estudo de outras culturas; o que está em jogo é a atribuição de pensamento aos não-humanos por um observador humano. Estaríamos sendo antropomórficos ao recusar a existência de pensamento nas máquinas ou nos seres vivos? Ou estaríamos perdendo o distintivo do pensamento – a compreensão ou a experiência qualitativa do mundo propiciada pela consciência – se atribuímos pensamento às máquinas? Será que o conceito de representação deve ser tratado como uma mera disposição para adquirir crenças e desejos – de tal modo que se pode pensar que a mola bimetálica do termostato é uma representação do meio-ambiente que orienta suas ações de ligar ou desligar – ou deve ser visto como experiência qualitativa do mundo, como sensação bruta, de modo a recusar a existência de consciência para máquinas, vegetais e insetos?[10] Devemos continuar a pensar os não-humanos a partir da certeza da consciência de si ou devemos aproveitar a oportunidade de estranhar o pensamento humano por maquinizá-lo, pensando que em nossa origem estão os robôs, que somos constituídos por robôs e que, sob um certo ponto

9 *Even a man who is pure in heart,/ and says his prayers by night,/ May become a wolf when the wolfbane blooms/ And the Autumn moon is bright.* Observe-se que *wolfbane* (acônito) significa, literalmente, poção de lobo. O poema foi extraído de SOBCHACK, V. *Screening Space: the american science fiction film*. New Jersey: Rutgers University Press, 1999, p. 34.

10 Esta oposição ordena o argumento de DENNETT, D. em *Tipos de mentes*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

AIBO, cão-robô de estimação da Sony. AIBO não precisa ser alimentado, nem tomar banho, nem passear, apesar de poder simular que está urinando; ele não larga pêlo, nem late para os vizinhos, nem precisa ficar num canil quando seus donos saem de férias. Sua bateria recarregável dura duas horas.

de vista, somos apenas robôs que passaram do "saber como" ao "saber que"[11]?

Os fracassos na simulação também foram decisivos para o deslocamento do pensável, especialmente porque ocorreu quando se procurou simular agentes autônomos operando em meios complexos e em tempo real. A simulação, anteriormente, seguia o paradigma do deliberador ou enciclopédia ambulante[12]. Dotava-se uma máquina de conhecimentos múltiplos sobre o mundo e de regras lógicas para operar estes conhecimentos com a esperança de que o centro de decisão lógica, situado entre o percebido e o memorizado, permitiria a movimentação da máquina no mundo. Os resultados, porém, foram as dificuldades na percepção sem contexto, a inflexibilidade de comportamento e a demora em agir.

O efeito maior do fracasso da simulação foi a surpresa diante do senso comum. Do ponto de vista da simulação, da questão do "como?", as tarefas banais que realizamos sem maior atenção tornam-se mágicas. Como é difícil construir um robô capaz de executar todos os movimentos de nossas mãos[13]! Como é difícil construir um robô capaz de executar tarefas domésticas simples, como preparar um sanduíche! Passamos a pensar que há cálculo e construção aí onde acreditávamos existir apenas percepção do dado.

Esta surpresa autorizou pensar uma outra narrativa sobre a origem do pensamento. O senso comum pode ser tido como transcultural. Embora homens de diferentes culturas possam discordar, por exemplo, sobre que regime político melhor se adequa aos homens, a democracia ou a monarquia, ou sobre as vantagens da ciência sobre a religião, todos concordam que ficar ao relento é pior do que se abrigar, que usualmente uma madeira bóia, que os vegetais são diferentes dos animais, etc. Esta universalidade de crenças não epistêmicas estimula a investigação sobre sua origem pré-cultural, sobre a possibilidade de terem sido geradas pela seleção natural. Inúmeras pesquisas retomam o inatismo e/ou buscam definir módulos inatos gerados no período do Pleistoceno.

O exemplo mais conhecido discute os efeitos da divisão sexual do trabalho entre caça e coleta, vigente nos grupos de caçadores e coletores ainda existentes, mas que supostamente teria existido desde a aparição do *Homo erectus* há dois milhões de anos. Dois antropólogos usaram esta divisão para explicar uma diferença cognitiva mensurável entre homens e mulheres

hoje: as mulheres obtêm consistentemente resultados piores dos que os homens em testes de geometria[14]. Inicialmente, observaram que compreender geometria implicava saber orientar-se no espaço e que as mulheres têm uma outra habilidade espacial mais desenvolvida do que os homens, que é a de encontrar algo num espaço intrincado. Pensemos nos casais em que a mulher sempre pede para o marido explicar o caminho para algum lugar, enquanto este sempre pede para ela encontrar algum objeto. Segue imediatamente o argumento: a caça, por requerer seguir um animal e depois reencontrar o caminho para a "casa", implica a habilidade espacial de encontrar-se quando perdido, enquanto a coleta implica a habilidade de distinguir o fruto maduro num espaço complexo e reencontrar depois aqueles ainda verdes, isto é, encontrar o perdido no intrincado. E como só bons caçadores e boas coletoras tiveram seus genes transmitidos, está explicada a diferença nos resultados da geometria e na vida cotidiana.

Trata-se apenas de um exemplo; é imensa a quantidade de pesquisas que procuram vincular a forma e o conteúdo de nosso pensamento a um passado onde seríamos regidos pela seleção natural e não pelas leis da cultura. Esboça-se uma nova relação entre razão e emoção, define-se um algoritmo de justiça gerado por seleção natural como resposta à questão do altruísmo, articulam o autismo à incapacidade de atribuir pensamento aos outros, afirma-se haver emoções além do medo em animais, etc[15].

Um modo de apresentar este processo é propor que estamos experimentando uma nova ferida narcísica, que também incide sobre o privilégio da consciência de si. Para o pensamento moderno, como vimos, a consciência de si era perturbada pela existência, no psiquismo, de processos mentais inconscientes recordando o sujeito de sua animalidade e indicando o conflito entre as normas sociais e o desejo, entre a força da natureza e as regras culturais. A simulação, porém, torna experimentável que possa haver processos intelectuais sofisticados – que acreditávamos ser apanágio da humanidade – sem que haja consciência de si[16]. O terror humano com as conseqüências da ausência de consciência de si se desloca das figuras que expressam violência e sexualidade transgressora para se encarnar na tríade composta por robôs, zumbis e insetos: seres capazes de executar programas, mas sem sensibilidade, limitados na sua abertura ao meio e sem individualidade. Passagem da força ao programa como o inquietante para o pensamento que pensa seus poderes e limites.

Inquieta, a atitude humanista esforça-se em traçar uma outra fronteira de humanização, distinguindo firmemente os seres próximos de nós e aqueles que encarnam a alteridade aterrorizadora. O critério, porém, não pode mais ser o pensamento como solução de problemas, pois neste caso nossas máquinas estão incluídas e até nos ultrapassam. Torna-se então a capacidade de experimentar sensações, capacidade que implica consciência de si, embora a nível primário. Este critério aproxima-nos de todos os mamíferos, e até mesmo de lulas e polvos; contudo, distancia-nos das máquinas e exclui os insetos.

Um exemplo extraído da literatura científica esclarece a exclusão dos insetos: quando abelhas se deparam com uma abelha morta, elas a retiram da colméia[17]. Aparentemente, estamos diante de um comportamento inteligente, que requer inúmeras crenças: "uma abelha morta pode contaminar as vivas"; "para evitar a contaminação, melhor afastá-la"; "evitar a contaminação garante a sobrevivência individual e coletiva das abelhas". Contudo, as abelhas, à diferença de nós, humanos, não precisam possuir estes estados mentais para realizar tal operação. A sub-rotina de limpeza é desencadeada pelo odor de ácido oléico exalado pelas abelhas mortas. Elas não têm consciência do que estão fazendo. Se um cientista coloca ácido oléico em uma abelha viva, ela será afastada mesmo que esteja esperneando e batendo as asas. Para as abelhas, agir não requer as etapas de reconhecer um problema, encontrar uma solução e estimar suas conseqüências; ao contrário, é preciso apenas ter um subconjunto de operações ativadas por um dispositivo. Só encontramos a repetição cega de um procedimento.

O filme *Homens de Preto* é exemplar nessa reconfiguração da alteridade. Nele, a Terra já é habitada por extraterrestres; alguns de aparência estranha, outros com formas de animais conhecidos, porém dotados de consciência de si e inteligentes. Os perigosos são os insetos, e a luta começa quando uma barata gigante desce na Terra. Ao mesmo tempo, em uma cena do filme, enternecemo-nos com o nascimento de um bebê-lula sorridente e quase humano. Há alguns anos, a Inglaterra proibiu que se realizassem experiências científicas com lulas sem anestesiá-las; haveria diversas evidências de que elas sentem dor.

11 Esta distinção foi proposta em RYLE, G., *The concept of mind*, Londres, Penguin Books, 1963.

12 Uma apresentação clara dos limites da estratégia da enciclopédia ambulante encontra-se em CLARK, A., *Being There*, Massachusetts, MIT Press, 1997.

13 Cf PINKER, S., *Como a mente funciona*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

14 SILVERMAN, E. e EALS, M. "Sex Differences in Spatial Abilities: evolutionary theory and data" in BARKOW, J. H., COSMIDES, L., TOOBY, J. *The Adapted Mind: evolutionary psychology and the generation of culture*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

15 Cf., respectivamente, DAMÁSIO. A., *O Mistério da Consciência*, São Paulo, Companhia das Letras, 2000; COSMIDES, L. e TOOBY, J. *Cognitive Adaptations for Social Exchange* in BARKOW, J. H., COSMIDES, L. e TOOBY, J., *op. cit.*; BARON-COHEN, S. *Mindblindnes: an essay on autism and theory of mind*, Cambridge, MA, MIT Press, 1995; GRIFFIN, D. R. *Animal Minds*, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

16 Cf PINKAS, D., *La materialité de l'esprit*, Paris, La Découverte, 1995.

17 O exemplo é extraído de DENNETT, D. C. *The Intentional Stance*, Cambridge, MA, MIT Press, 1987, p. 256.

Alexander G. Weygers, **The Discopter, Port and Harbor Facilities**, 1947.
Os discos voadores sobre o San Francisco Embarcadero, e perfeitamente estacionados sobre todos os edifícios, são 'discópteros', invenção semelhante a helicópteros, patenteada por Weygers. Os grandes 'discópteros' na margem da água possuem deque para passeios, bares, lojas de conveniência, e outros serviços reminiscentes das frotas oceânicas.

A ficção científica está mudando de estatuto. Era lugar comum definir o gênero por separá-lo dos filmes de terror. Nestes, vigoraria o terror da perda de consciência, o peso do passado animal e o conflito entre indivíduo e sociedade; já na ficção científica, especialmente naquela das décadas de 50, 60 e 70, estaríamos diante de um medo racional, diante do peso das conseqüências futuras de nossos atos presentes e de conflitos coletivos[18]. Mas o espanto crescente com o poder dos computadores em simular o pensamento humano permitiu que a ficção científica encontrasse, a partir da década de 80, sua dimensão de terror individual. Ao menos para os personagens tradicionais, pode-se até dizer que ela substitui o filme de terror. Em uma sociedade que valoriza o indivíduo e onde a expressão da sexualidade só encontra entrave nas conseqüências, tornar-se algo animalesco, assegura o filme *Lobo*, pode ser receita para sucesso profissional e modo de adquirir maior atrativo sexual.

Genericamente, estamos assistindo a um novo terror diante da possibilidade de não se estar na plena posse de si mesmo. O programa indica que não é preciso haver consciência para que sejam realizados comportamentos que, se exibidos por humanos, qualificaríamos de inteligentes e resultantes da consciência. Como então podemos ter certeza de que não estamos diante de seres sem consciência quando vemos seres parecidos com humanos? Será que estes seres que nos simulam não são, na realidade, insetos com forma humana? Será que não são robôs? E quem garante que nós não tenhamos sido sempre robôs a imaginar a quimera de uma humanidade? Quem garante já não estarmos mortos mesmo se sonhamos estar vivos? Não seríamos todos zumbis?

Existência, Ocidente e Cosmos A história do futuro é, de fato, uma história das filosofias da história, cuja escansão é a mudança no presente. No pensamento moderno, a configuração do presente é ditada pela Revolução Francesa. A possibilidade de os próprios indivíduos determinarem as leis sob as quais viverão, leis que valem para todos, colocou como questão decisiva para os filósofos o universal e sua origem. Em conseqüência, procuraram articular o tempo de nossa existência – onde nos descobrimos, desde sempre, entre o nascimento e a morte, desejando, hesitando, enfrentando a irreversibilidade das escolhas, arrependendo-se das que foram feitas e sendo surpreendidos pelo que acontece – à história do Ocidente, ao surgimento na Grécia do universal.

Conectando a história da filosofia ao futuro da cultura, os filósofos propuseram-se a tarefa de pensar como o tempo do ocidente determinaria nossa existência, ora abrindo-lhe oportunidades, ora recusando sua expressão autêntica. Aqueles que valorizam o universal construíram uma narrativa utópica onde está em jogo a universalização e a autodeterminação na construção das leis que regem a sociedade. A narrativa salienta, em primeiro lugar, a separação mito/razão. As culturas arcaicas não universalizam suas regras de comportamento, permanecendo restritas à oposição nós/eles. Com alguém que não é do grupo, tudo pode, pois muitas vezes o estrangeiro nem sequer tem o estatuto de humano. Na Grécia, porém, surgem bem e mal, isto é, uma valorização universal implicando já o princípio de reciprocidade. Na seqüência, discutem a diferença entre uma lei tida como imposta aos homens por uma entidade transcendente – um Deus, por exemplo – e a democracia, onde são os homens que criam a lei. Alguns, como Marx, acreditam que a autodeterminação não depende só de uma igualdade formal, mas também da igualdade material, pois os homens são determinados no modo como pensam e agem pela cultura em que vivem. Nesse gênero de narrativa, a existência humana encontraria no futuro a liberdade que os homens ao longo do tempo tentaram construir e que, mesmo no presente, ainda não experimentaram.

A outra narrativa, que pode ser denominada de trágica, investiga a história do Ocidente partindo da suposição de que o universal limita a expressão individual, de que ele é obrigação de ser igual, obrigação de só se desejar o que todos querem e o que pode permanecer. O desafio dos filósofos trágicos é mostrar que o universal e o permanente são a resultante de um desejo humano, por demais humano, de recusar o acaso e o efêmero. A história do pensamento ocidental, para os trágicos, foi marcada pela busca da permanência, primeiro como paraíso reservado a sábios e castos, depois como utopia e regularidade. Expliquemos a busca como dificuldade de querer o acaso e o efêmero tal como exposta por Nietzsche[19]. Usualmente, só queremos que o tempo se abra, passe e não volte quando não queremos o que acontece no tempo. Se temos uma lembrança alegre, murmuramos melancolicamente "nunca mais" e desejamos que o que foi

18 SOBCHACK, V., op. cit., p. 39.

19 A articulação entre ressentimento e tempo está explicitada em NIETZSCHE, F. *Ainsi Parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, 1971, p. 175-181.

20 Um artigo sobre existência e tempo profundo é WEYEMBERGH, M. "Temps et Mémoire dans l'odyssée de l'espace d'A. Clarke" in HOTTOIS, G. *Philosophie et Science-Fiction*, Paris, Vrin, 2000, p. 13-42.

não tivesse se afastado, que o passado ainda estivesse aqui; se a lembrança é triste – algum arrependimento ou o lamento de um abandono, por exemplo – escutamos o seu persecutório "para sempre", desejamos desesperadamente que pudéssemos querer para trás, transformar o acontecido ou, ao menos, esquecê-lo, que continuasse lá, sem nos angustiar na forma da culpa ou do ódio. Já no presente, se experimentamos alegria, repetimos como Fausto: "ó instante, pára, és tão belo"; se sofremos, contudo, queremos que o instante passe. E se esperamos algo, tememos o futuro, pois muito mais pode acontecer do que o esperado. Embora seja condição de nossa liberdade, odiamos o possível, pois persegue-nos no passado e amedronta-nos com sua demasia no futuro. Por vingança contra o tempo, o pensamento ocidental então inventa um mundo onde nada passa, afirmando que, de direito, nada devia passar e que tudo deve se conformar ao previsto.

A Modernidade significa agora morte de Deus. De um lado, é a democracia e, portanto, a continuidade deste movimento ocidental de homogeneização e domesticação dos homens: na Modernidade, haveria um só rebanho e nenhum pastor. De outro lado, é a oportunidade do indivíduo soberano, aquele que se dá suas próprias leis, pois agora os homens estariam obrigados a confrontar o trágico da existência, descobrindo talvez o amor ao longínquo e raro. Afinal, se Deus morreu, tudo é permitido. Nesta narrativa trágica o sujeito é simultaneamente reduzido pela história, mas capaz de resistir a essa redução. A existência luta por afirmar-se para além de bem e mal, para além da responsabilidade e do direito.

Do ponto de vista de nossa Atualidade, não importa se o universal liberta ou limita a existência; o decisivo é que a configuração do presente pela Revolução atou a reflexão sobre o sujeito à história do Ocidente. Nosso presente, ao contrário, tem seu diferencial definido pelas novas tecnologias de informação. A temporalidade que abrem é distinta. Muito concretamente, ou melhor, tecnicamente, a tecnologia articula nossa existência ao tempo da vida, da Terra e até do cosmos[20]. Tanto para o passado quanto para o futuro, nossas crenças, desejos ou escolhas engajam o que se costuma chamar de tempo profundo, este tempo que desafia nossa imaginação. Um exemplo desse engajamento é a fabricação de seres transgênicos. Ao manipular os genes, conectamo-nos com eras remotas; por outro lado, como a manipulação pode

gerar conseqüências involuntárias, arriscamos estar no presente transformando a história da vida e da Terra.

A história da cultura ocidental continua a importar; contudo, sua relevância diminui diante do peso de um passado de bilhões de anos e certamente ela não reside na invenção do universal. Sua relevância está, sobretudo, nas tecnologias que inventou e/ou difundiu, como a escrita fonética, a imprensa, o computador, a engenharia genética, a Internet, etc. Deste modo, o tempo profundo admite um olhar condescendente às tentativas de explicar a forma do pensamento pela seleção natural. Embora toscas, redutoras e em tensão com a potência que demonstramos em nossa inventividade técnica, elas são os primeiros esforços de vincular nossas crenças, desejos e escolhas a essa temporalidade colossal de milhões e bilhões de anos.

O tempo cosmológico permite, enfim, entrever uma ética para nossa sociedade tecnológica. Somos obrigados agora a mensurar nossa existência pela história inumana do cosmos. Nosso imaginário já iniciou a comparação. Não tememos apenas os encontros adversos ou os infortúnios engendrados pela vida em sociedade; imaginamo-nos também como dinossauros, ameaçados de extinção casual pelo impacto de meteoros. Acostumamo-nos a uma história onde diversas espécies surgiram, dominaram e desapareceram, muitas vezes por acaso. E o cosmos é tão imenso que mesmo se conseguíssemos construir um motor que nos permitisse viajar a velocidades próximas àquela da luz, ainda assim o contato com qualquer galáxia ultrapassaria em muito a vida de um indivíduo. A história é gigantesca e os limites são insuperáveis; a realidade está aí, desmesurada em relação aos nossos esforços de dominá-la. Ao mesmo tempo, uma responsabilidade inaudita pesa sobre nossas mínimas ações do presente; ao usarmos um desodorante que afeta a camada de ozônio, podemos estar pondo em risco diversas espécies, inclusive a nossa.

A ética que se entrevê alia a responsabilidade imposta por nossa potência tecnológica à indiferença da realidade, à constatação de que a casualidade se imiscui em tudo o que há. Comoção pela fragilidade, não só a nossa. Podemos com ela problematizar a ética de aceitação do novo. Temos não só que lidar com a possibilidade de nossa extinção em um futuro próximo, devemos nos preocupar também com as gerações futuras de humanos e não humanos. Precisamos manter o possível, a possibilidade de que haja vida para nós e os inumeráveis outros. Não se trata de querer o novo, mas da responsabilidade de manter as condições de sua reaparição. De certo modo, é preciso instalar um tempo para a ponderação, ao mesmo tempo em que se aceita ou até se estimula a experimentação de si com as novas tecnologias. Esta simultaneidade implica a desaceleração do ritmo das inovações. Não porque nos desumanizam, mas porque nossa transformação e a da Terra não podem estar sujeitas apenas ao ritmo dos desejos criados pela publicidade. Nossa responsabilidade requer a aliança entre a ciência e a democracia, e não apenas aquela entre a ciência e o capital.

A aliança entre responsabilidade e casualidade questiona ainda o temor e a esperança diante das novas tecnologias. Como acreditar em salvação, se mesmo com toda a potência tecnológica, para nossas breves vidas os limites são insuperáveis? E por quê temer, se nessa longa história os homens já foram tão diferentes, os seres vivos mudaram tanto e o cosmos não cessa de se multiplicar? Por quê, sob nomes tão pomposos como bioética, tentar criar limites definitivos às inovações? Afinal, um limite "definitivo" nada mais é do que a tentativa, inevitavelmente fadada ao fracasso, de permanecer. Diante da imensidão do cosmos e de sua história, como ainda alimentar o sentimento de um mundo feito para nós e à nossa medida, sentimento que já nos fez acreditar em Deus e que agora se manifesta no temor e esperança diante das transformações que as novas tecnologias produzirão em nós e no mundo?

O futuro não é mais o que costumava ser. Por isso mesmo, mudou o que pensávamos ser nossa origem e destinação. Todavia, do ponto de vista de nossos temores e esperanças, continuamos humanos, demasiadamente humanos.

Lucas Cranach the Elder, Pope-ass, Wittenberg, 1523.
Ilustração em xilogravura realizada para Martin Luther e Philipp Melanchthon. Num influente panfleto, Luther e Melanchthon interpretaram esse monstro recente como um sinal prodigioso da ira divina. Segundo Melanchthon, o Pope-ass, que se considerava ter sido encontrado morto no Tiber em 1446, referia-se às múltiplas e monstruosas corrupções do papado romano; Cranach frisou essa conexão justapondo a criatura ao castelo do papa (Castel Sant'Angelo), identificado na gravura pela bandeira com as chaves de São Pedro. O Pope-ass pertence ao gênero das composições alegóricas.

Madagascar
(aventura e catatonia): uma reflexão sobre as práticas artísticas na rede[1]

Miguel Leal

(...) O espírito que subjaz ao batismo desta ilha
tanto corre no sangue de poetas como no de piratas.
(MELVILLE, 1854, p.39)

Entre 1724 e 1726 é publicada em Londres uma *História Geral dos Roubos e Assassínios dos Mais Famosos Piratas*, assinada por um misterioso Capitão Charles Johnson, que será talvez a primeira tentativa de escrever uma história da pirataria. Apesar da autoria desta obra ter sido durante muito tempo um tanto obscura – hoje é atribuída consensualmente a Daniel Defoe –, não é tanto saber da mão que a escreveu que mais nos interessará, mas antes questionar a tênue linha entre realidade e ficção que se desenha nessas aventuras. Em especial, um dos relatos incluídos nos volumes da história da pirataria do Capitão Charles Johnson revela-se particularmente sub-reptício no modo como gere essa fronteira. Ao misturar no meio de um conjunto de episódios no essencial reconhecidos como reais um outro que funciona sobretudo como uma espécie de parábola moralista à hipocrisia da Inglaterra setecentista, Charles Johnson Defoe penetra insidiosamente nos alicerces de uma certa tirania econômica e social que ajudou a dar origem aos estados modernos. A comunidade descrita por Johnson era constituída por um sem-número de párias e escravos livres agrupados em volta de uma estranha trindade: um aventureiro francês de nome Misson, um padre renegado italiano chamado Caraccioli e um destemido Capitão, Thomas Tew. À volta destas três personagens ter-se-ia criado na ilha de Madagascar uma comunidade pirata conhecida por *Libertalia*.

1 Versão ligeiramente alterada de um texto publicado no livro *Crítica das Ligações na Era da Técnica* (Lisboa, Tropismos Publicações, 2002), editado por Maria Teresa Cruz e José Bragança de Miranda. (N. do A.)
Este texto teve sua ortografia adaptada ao português utilizado no Brasil. (N. do E.)

Assumption
Astove
Farquhar Islands
Lindi
Mchinja
Mikindani
Mtwara
Quionga
Cabo Delgado
Palma
Nangade
Mocimboa da Praia
Quiterajo
Mucojo
Matemo
Ibo
Macomia
Muaguide
Quissanga
Baía de Pemba
Porto Amélia
Montepuez
Mecúfi
Chaonde
Namapa
Memba
Pinda
Baía de Fernão Veloso
Nacarôa
Itoculo
Nacala
Mossuril
Moçambique
Nampula
Mogincual
Quinga
António Enes
Angoche
Moma
R. Ligonha
Ilhas Primeiras
Mitsamiouli
Grande Comore
Moroni
8399
ARCHIPEL
DES
COMORES
France
Mutsamudu
Anjouan
5249
Mohéli
Fomboni
Mayotte
Dzaoudzi
2165
Isles Glorieuses
France
Cap d'Ambre
Baie de Diégo-Suarez
Diégo-Suarez (Antsirane)
Cap St. Sébastien
Banc du Geyser
Nosy Mitsio
Nosy Bé
Ambilobe
Baie d'Ampasindava
Baie de Port Radama
Vohémar
Massif du
Tsaratanana
9449
Antsirabe
Sahambava
Baie de Narinda
Nosy Lava
Baie de Mahajamba
Antalaha
Majunga
Baie de Bombetoka
Baie de Baly
Cap St. André
Antonibé
Befandriana
Port Bergé
Cap Est
Presqu'île Masoala
Ampanavoana
Tromelin
France
Cap Baldrisy
Baie d'Antongil
Mandritsara
Marovoay
Ile Chesterfield
Ambato Boéni
Tsaratanana
Ile Sainte Marie
Ambodifototra
Besalampy
Plateau
du
Tampoketsa
Maevatanana
Andriamena
Amparafaravola
Lac Alaotra
Juan de Nova
France
Nosy Vao
Tambohorano
Kandreho
2356
Fénérive
5183
Ambatosoratra
Ambatondrazaka
Tamatave
Ambatomainty
Maintirano
2726
6263
Ankazobe
Fihaonana
MOZAMBIQUE CHANNEL
Iles Barren
Antsalova
Ambohidratrimo
Manjakandriana
Brickaville
Andevorante
Bajo de Vines
Miarinarivo
Tananarive
Vatomandry
Miandrivazo
Belo
Tsirbihina R.
Betafo
Antsirabe
Mahanoro
Mangoro
Morondava
Mahabo
Ambositra
Nosy Varika
Ambohimanga
Canal des
Pangalanes
Mananjary
Mandabe
3428
Ambohibé
Fianarantsoa
Bassas da India
France
LA RÉUNION
France
Morombe
Ambalavao
Fort Carnot
Loholoka
8721
Manakara
Ile Europa
France
Befandriana
Ankazoabo
Betioky
Anavelona
4331
Ihosy
Ivohibe
Vohipeno
Manombo
Manera
3491
Farafangana
Tuléar
Benenitra
Betroka
6049
Mananara R.
TROPIC OF CAPRICORN
Onilahy
Betioky
Ivakoany
5384
6430
Midongy
Tsivory
Manantenina
Ejeda
Bekily
6493
Antanimora
Androka
Behara
Pointe Evatra
Fort Dauphin
Cap Andrahomana
Mandrare R.
Ambovombe
Tsihombe
Cap Ste. Marie
MADAGASCAR

O fascínio desta história não está tanto na descrição das rocambolescas aventuras de um grupo de piratas, mas antes na visão romântica de uma sociedade liberta das amarras da imobilidade social e de qualquer noção de propriedade individual, uma proto-anarquia comunitária em que as relações sociais provinham de interesses comuns muito específicos para logo se dissolverem no espaço imenso do oceano. Tudo isto numa comunidade que teria tido a oportunidade, pelo menos numa fase inicial, de se desenvolver sem contatos com o exterior, à exceção dos atos de pilhagem que obrigavam a tangentes relações com o esse outro mundo.

O seu fim, que surgiu numa espiral de auto-dissolução, terá sido provocado pela institucionalização e fixação de modelos de auto-governação e pela inevitabilidade do atrito com o mundo exterior. A lógica elástica e antiformal da comunidade de *Libertalia* ter-se-ia transformado numa tentativa de replicar um modelo de organização de Estado. De uma assentada, Misson foi declarado Lord Conservador com o título de Sua Suprema Excelência, Caraccioli Secretário do Estado e Tew Almirante da Frota. Podemos imaginar o efeito destas decisões, juntamente com o restabelecimento da lei capital, da moeda, da propriedade privada e do trabalho assalariado. Contudo, os réprobos da ilha de Madagascar – poderia ser outro lugar senão uma ilha? – representam bem mais do que uma simples história moralizante e apócrifa. Para esta análise importará essencialmente reter o caráter utópico deste modelo baseado numa comunidade fechada sobre si mesma, resultado de um intenso desejo de fugir a uma teia social, mas que se mostrou incapaz de lidar com as contradições provocadas pela manutenção de um estado permanente de dissolução das formas de organização social.

A ilha a que se referia Melville não é de todo esta Madagascar do relato do Capitão Charles Johnson, embora represente ainda um encantamento provocado pela imagem de um pedaço de terra isolado do mundo pelo espaço sem coordenadas do oceano, algo que a aproxima à imagem clássica do navio e muito particularmente do navio pirata. Do mesmo modo, para uma análise do éter do ciberespaço, uma certa idéia da pirataria pode servir-nos como instrumento útil para a identificação de um conjunto de contradições que envolvem a própria noção de uma rede na qual nos perdemos como se de uma geografia instável e libertadora se tratasse, mas que

2 A idéia da cibernética como ciência e técnica do controle dos dispositivos eletrônicos (a origem etimológica do termo vem do grego *Kybernetiké*, "a arte de governar") apenas acrescenta maior espessura significante a estas ambivalências.

página ao lado e páginas 108 e 112

Miguel Leal
Madagascar (la línea), 2001
fotografias digitais
30 x 40 cm (cada)
Cabras de rebanho de alta montanha da Serra do Gerês, no Norte de Portugal, um dos últimos exemplos remanescentes de pastoreio nômade que ignora as fronteiras entre Portugal e Espanha. (N. do E.)

Edward Low

também pode constituir uma teia pegajosa que nos tolhe os movimentos.

"Por mais instáveis que possam parecer devido às correntes, as ilhas em si, pelo menos quando nos encontramos nelas, afiguram-se-nos completamente imutáveis, fixas, encastradas, coladas ao próprio corpo da morte cadavérica." (MELVILLE, idem, p.14)

Para a compreensão dessas contradições duas unidades são fundamentais: o fator móvel (o navio) e o fator de inércia (a ilha). Apesar de todas as diferenças os dois aproximam-se em termos significacionais. O navio representa uma boa parte das vezes uma idéia de clausura, ou como refere Barthes, "um gesto contínuo de encerramento", que em vez de apontar para a deriva, o reclama como habitação, mundo finito e redondo (1957, p. 72). Contudo, essa temática do encerramento também encontra o seu negativo dentro dos mitos da navegação: "o barco que diz 'eu' [Rimbaud] e que, liberto da sua concavidade, pode fazer passar o homem de uma psicanálise da caverna para uma verdadeira poética da exploração" (idem, p. 74). Do mesmo modo, a ilha pode traduzir uma possibilidade de encerramento, rodeada pelo oceano que a põe em contato seguro com o resto do mundo ou, seguindo o mesmo raciocínio, ser apenas ponto de passagem num conjunto de relações acentradas e libertadoras e não simplesmente a origem geométrica de um entendimento concêntrico da realidade. É por causa desta dupla ambivalência que as figuras da mobilidade e da inércia inicialmente atribuídas a cada um dos fatores podem facilmente trocar de posição.

O espaço entre as coisas é sempre fascinante, e pensar o ciberespaço, mais do que opor real e virtual, é refletir sobre aquilo que permite transitarmos entre os dois. Da mesma forma, pensar a pirataria não é tratar da viagem entre dois pontos mas antes da deriva no espaço liso dos oceanos. A atração que os navios exerciam, muito em especial os navios piratas, provinha em grande parte da simbólica de ruptura e transgressão que transportavam consigo, ainda mais porque se tratava de uma ruptura sem retorno. Para os artistas, o apelo mágico dos tecnomundos cibernéticos[2] é originário do mesmo sentimento: navio e ilha, clausura e libertação para uma prática artística sempre em busca da solução impossível para as suas aporias. Agora, essa combinação entre o fator móvel e o fator de inércia, entre o navio e a ilha, encerra as suas armadilhas. Gilles Lapouge (1987) lembra que

Miguel Leal
Madagascar (la línea), 2001
fotografia digital
40 x 110 cm
Trecho da fronteira entre Portugal e Espanha. (N. do E.)

no ideal de transgressão e revolta do pirata destino e liberdade defrontam-se num jogo de difícil solução. O desejo do pirata leva-o ao porto, "porque dá acesso ao mar, que é a liberdade na qual em breve estará encerrado" (idem, p. 27). No imediato momento em que se apodera dessa liberdade o seu destino torna-se fatalidade, a fatalidade do abandono. Esta pulsão pelo exílio é analisada por Agamben (1995), num outro contexto, como uma relação de exceção. Essa relação implica um abandono, não se podendo dizer com clareza onde se encontra a exterioridade e a interioridade dessa exceção, dessa vinculação de bando. Liberdade e sujeição acabam por se cruzar nela, já que "o que foi votado ao bando é remetido para a sua própria separação e, ao mesmo tempo, entregue à mercê de quem o abandona, simultaneamente excluído e incluído, liberto e, ao mesmo tempo, capturado" (1995, p. 106). Esse exílio pode ser assim uma pena ou um refúgio, uma sujeição ou uma libertação, um ato irrevogável de encerramento ou, então, ruptura redentora.

Voltando aos nossos réprobos de Madagascar, convém lembrar que a armadilha que os traiu foi exatamente este jogo de atração e repulsa entre os pólos da liberdade e clausura. Misson e os seus companheiros correram para a liberdade que o navio e a ilha (os instrumentos do seu *abandono*) encalhados no meio de um vasto oceano representavam, para de imediato reconstituírem nessa nova *realidade* uma outra sociedade (Lapouge, p. 170-171). O que liquidou então a comunidade da ilha do Índico foi a anulação do caráter rizomático de bando que caracterizava aquele grupo, tentado a constituir órgãos de poder de tipo arborescente (Deleuze e Guattari, 1980). A hipnose desenhada pelas velas enfunadas dos navios ou pelas ilhas solarengas dos trópicos foi assim dissolvida pelo retorno à realidade. Similarmente, a pretensa passagem do real para o virtual com que os novos territórios cibernéticos nos acenam leva à criação de verdadeiras comunidades sociais, com maior ou menor grau de simulacro mas "de uma ordem de complexidade quase equivalente à das sociedades reais" (Quéau, 1995, p. 72). Assim, também este outro movimento de fuga configura uma terrível armadilha.

Falar do ciberespaço e recorrendo ao tema da pirataria é correr o risco de ver reduzida a análise ao óbvio, à epiderme nua que nos oferece essa nova linhagem dos piratas informáticos como paradigma de uma pretensa recondução da aventura pirata ori-

Misson

ginal, embora navegando agora em fibra translúcida[3]. Não será exatamente esse o ponto de vista que nos interessará, mas antes a procura de identificação dos traços de uma certa ontologia pirata nas práticas artísticas que se desenvolvem na rede – incluindo, por que não, todas as franjas de *hackers* aí integráveis.

Essas raízes podem ser procuradas de um modo mais ou menos erudito no período áureo da pirataria, algures entre os séculos XVII e XVIII, mas também nas representações distanciadas dessa mesma aventura que fábricas como Hollywood ajudaram a forjar (como esquecer *O Gavião dos Mares* ou *O Capitão Blood* de Errol Flynn?). Mas a irredutibilidade dessa aventura talvez encontre definição mais certa na *máquina de guerra* de Deleuze e Guattari. Julgamos mesmo, aliás, que será difícil encontrar melhor imagem para delimitar esta idéia de irredutibilidade representada pela ilegitimidade inquietante do pirata. Porém, essa máquina de guerra exterior à soberania do aparelho de Estado (mas em concorrência e interação com ele) não foi capaz de resistir à sua atração gravítica[4]. Em meados do século XIX, com o abraço imperial que tornou a geografia cada vez mais um assunto de Estado, a pirataria deixa de ser um fenômeno relevante para estiolar em algumas aparições fugazes de caráter romântico, muitas vezes estimuladas pelo afrouxar momentâneo dessa soberania construída pelos grandes impérios. Todavia, perdendo-se o substantivo, foi sobrevivendo como metáfora ou mesmo adjetivo de uma certa irredutibilidade e da deriva que é apanágio dos párias sociais.

Esse caráter ontológico da pirataria, visto assim à distância, acaba por configurar no essencial uma visão romântica que podemos aproximar aos mitos da transgressão, pureza, mobilidade e liberdade tantas vezes atribuídos às vanguardas artísticas. Essa é a perspectiva que nos possibilitará levar a cabo uma análise das contradições recentes da prática artística que reclama o ciberespaço como local de eleição para as suas derivas.

Será pois no trânsito entre a liberdade e a clausura que se procurará uma cartografia das práticas artísticas na rede, que tanto podem representar o barco/ilha imóvel e polarizador da inércia como o seu êmulo libertador no oceano liso da deriva.

"Um dos mais importantes aspectos da poética das vanguardas é referido como sendo o experimentalismo; podemos reconhecer-lhe um precedente imediato na experimentação estética romântica, na ansiosa

3 Para outro texto ficará a análise dos fenômenos de *hacking* da rede, que não são mais do que uma deriva em direção a uma abstração pura em que a realidade, à semelhança do que acontecia com o mundo clássico do pirata, passa à condição de exterioridade ("To hack is to abstract").

4 Já nesse período áureo da pirataria, alguns sintomas se faziam sentir que revelavam um outro destino para essa máquina. A proliferação das Cartas de Corso vinha já alterar as regras do jogo. Lapouge lembra que os corsários são mercenários e não bandidos: "Nunca rompem o laço que os une à sua sociedade ou ao seu rei, avançam sob a proteção da lei" (1987, p. 34). A interrogação sobre o destino da máquina de guerra pode muito bem ser respondida pelo percurso desses filibusteiros informáticos que acabam ao serviço das próprias corporações que sofreram os seus ataques na rede.

procura de formas novas e virgens, com o objetivo não só de destruir o arame farpado das regras (...), mas também de criar uma nova morfologia da arte, uma nova linguagem espiritual." (POGGIOLI, 1962, p. 57)
A mitomania vanguardista encontra nos territórios das novas tecnologias um terreno fértil para as suas divagações. E as pulsões, que são da categoria das aporias, que uma visão acrítica das aventuras das vanguardas reclama para si, podem encontrar-se facilmente numa análise dos principais desenvolvimentos daquilo que se tem convencionado chamar *net.art*. Sem querer ser exaustivo, caberá agora uma enumeração de algumas dessas pulsões partindo exatamente das metáforas marítimas que a Internet sempre reclamou para si.

Assim, logo à cabeça, surge a água como elemento definidor do ciberespaço. A fantasia de um meio que forma uma espécie de substância primordial e informe, insubordinada e infinita, aparece como o território perfeito para essa deriva em busca de um ideal de pureza. Esta presença metafórica da água vai revelar-se fundamental para compreendermos a armadilha em que os *novos artistas tecnológicos* se deixaram enredar. De fato, o mar (tal como o deserto de Lawrence ou Rimbaud) é o exemplo último do espaço liso definido por Deleuze e Guattari. Esse é um "espaço heterogêneo, que abraça um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem o 'levar em conta', e que não podemos 'explorar senão caminhando sobre elas' " (D. & G., p. 460). É esse modelo hidráulico da deriva que fascina aqueles que escolhem esses territórios para a sua prática artística. À semelhança das miragens do deserto, também esta nova classe de artista vê na superfície líquida da Internet a promessa de uma qualquer purificação salvífica. O nenhures da utopia rebate-se pois neste oceano navegável que o artista procura para se libertar e onde se irá encerrar através de um movimento implosivo. A principal diferença é que da utopia disfórica da modernidade teríamos transitado para uma utopia eufórica reservada aos dispositivos cibernéticos (Cruz, 1999), e essa inversão especular divide a consciência das vanguardas ao meio: é feita metade de desejo e metade de repulsa, isto é, de passado e de futuro. O desejo provocado pela atração irresistível do meio tecnológico, muitas vezes corporizado numa relação erotizante com a máquina – a ilha *catatônica* que

A General

HISTORY

OF THE

LIVES and ADVENTURES

Of the Most Famous

Highwaymen, Murderers, Street-Robbers, &c

From the Famous

Sir *John Falstaff* in the Reign of K. *Henry* IV, 1399 to 1733.

To which is added,

A Genuine Account of the *VOYAGES* and *PLUNDERS* of the most Notorious PYRATES.

Interspersed with diverting TALES, and pleasant SONGS.

And Adorned with Six and Twenty Large *Copper Plates*, Engraved by the best Masters.

By Capt. *CHARLES JOHNSON.*

—— *Little Villains oft' submit to Fate,*
That Great Ones may enjoy the World in State.
GARTH.

LONDON:
Printed for and Sold by OLIVE PAYNE, at *Horace's-Head*, in *Round-Court* in the *Strand*; over-against *York-Buildings*.
MDCCXXXVI.

medeia a nossa relação com o outro –, convive com um sentimento de repulsa pela condição totalitária da rede. Estas duas visões contribuem para a construção um de movimento bidirecional e de difícil síntese em que os dois sentimentos (eufórico e disfórico) se encontram presentes.

O segundo elemento identificador, surgindo diretamente dessa metáfora hidráulica, seria pois o da pureza do meio. A maioria das discussões que percorrem as comunidades artísticas da Internet acabam mesmo por gravitar à volta deste problema, isto é, procurando identificar e compreender a essência do meio. Este movimento de fechamento e de primazia dos meios específicos que podem definir a *arte-para-a-rede* liga-se às oposições possíveis de traçar entre analógico e digital. Se a codificação analógica se baseia nas relações de semelhança ou dependência causal, com o digital estaremos perante uma abstração da realidade em que tudo é traduzido através de uma seqüenciação numérica reduzida aos zeros e uns da computação. O fato dos princípios da linguagem que regem o digital poderem na prática ser subsumidos a esses dois dígitos, contribui assim para que a busca dessa pureza se centre na indiferença representacional da natureza niveladora da computação. Só essa nivelação torna possível o desígnio da atividade artística como uma forma de desfazer e refazer o mundo. Mas para isso é necessário entender o ciberespaço como um outro mundo, uma outra natureza que obedece a regras de funcionamento autônomas ou, pelo menos, instituir uma ambigüidade difusa entre sujeito e representação.

Autonomia e circularidade são pois noções que o mito da pureza ajuda a consolidar, o que se conecta diretamente à incapacidade de compreender que, à semelhança do espaço real, também o ciberespaço se encontra totalmente cartografado (encontramo-nos na mesma situação dos piratas de final de oitocentos), e que essa pureza não pode ser resgatada. Apesar de tudo, uma boa parte dos projetos artísticos mais estimulantes a circular na *net* são aqueles que procuram explorar o meio até o limite da sua exaustão. Paralelamente, há todo um conjunto de propostas que procurando utilizar o meio na sua essência informacional, buscam fora das quimeras dos novos mundos cibernéticos a razão da sua existência. Os primeiros mantêm-se cegos na sua autonomia e circularidade estéril, os segundos vão revelando uma vitalidade

Thomas Tew

Ching Shih

Anne Bonney

que lhe advém exatamente da abertura ao mundo.

O terceiro elemento destacável é a predominância do jogo e do simulacro no ciberespaço. A concepção de um mundo outro conduz facilmente à gestão do simulacro. Do mesmo modo que Lapouge "localiza a aventura pirata num território estranho à vida ordinária" (idem, p. 204), também podemos reclamar esse estatuto para as práticas artísticas de que nos temos vindo a ocupar aqui. A sociedade simulada do virtual cria assim uma nova complexidade, com regras próprias nas quais se procura enredar. A nova natureza cibernética arrisca-se pois a ser apreendida de uma forma mais real do que a própria realidade, pondo-a em confronto com os seus simulacros. Mais uma vez assistimos aqui ao duplo movimento de libertação e clausura, mas também ao da circularidade concêntrica que não deixa de acompanhar o navio-ilha.

Por último e em íntima ligação com os pontos anteriores, teremos a fantasia mirífica da globalização e a falsa oposição local/global. A ilusão de que a Internet poderia conduzir a uma alternativa aos sistemas hiperconcentrados da comunicação global, opondo-lhe sistemas miniaturizados de gestão comunitária (apropriação coletiva) dos *media*, veio igualmente constituir um dos fortes apelos do território cibernético. A Internet pressupõe, na sua gênese, um particular entendimento da antinomia entre local e global. As formas de gestão e produção da informação seriam eminentemente locais e sujeitas a um número mínimo de requisitos, enquanto que os meios de difusão e recepção seriam globais. É verdade que no ciberespaço não há senão geografia, mas habitar esse território não pode ser simplesmente ir de um ponto ao outro, na medida em que a deriva nômada é sobretudo a consistência desse trajeto, o entre-os-dois que ganha assim espessura (D & G, p. 471). O problema da dicotomia local/global é que ela baseia-se na falsa localização das centralidades delimitadoras, deixando que o trajeto defina o viajante. Deslocalizado mas distribuído num espaço pleno de vasos comunicantes e de fronteiras (desde logo no jogo entre o aqui e o em todo o lado, entre o local e o global), a viagem resume-se à geometria enfadonha que o meio lhe proporciona.

Se o espaço nômada é o algures sem fronteiras nem clausura, o espaço dicotômico da globalização é sobretudo hierárquico e delimitado. E, como afirmam Deleuze e Guattari, o nômada não pertence ao *global relativo* do trajeto direcional mas antes a um *absoluto local* (idem, p. 474). Por isso a quimera do nomadismo cultural ligado às estratégias da globalização se revela tão frágil.

Como lembra o artista brasileiro Ricardo Basbaum, "local pode ser em todo o lado", ou, se quisermos

páginas anteriores

Abertura do livro ***História Geral dos Roubos e Assassínios dos Mais Famosos Piratas***, assinado por Charles Johnson, publicado em Londres entre 1724 e 1726.

apurar a fórmula, em qualquer lado. O global não seria "um sítio a alcançar, mas antes uma condição operacional a atingir" (Basbaum, 2001, p. 8). É por isso que as ilusões associadas à globalização a pouco ficam reduzidas se formos capazes de compreender que a verdadeira condição nômada advém do movimento e da presença ubíqua, numa total ignorância dos acidentes de terreno, das áreas estratégicas, dos pontos e direções fixos, tal como Lawrence na sua aventura no deserto.

"(...) Mas supondo que nós éramos (como poderíamos ser) uma influência, uma idéia, uma coisa intangível, invulnerável, sem frente nem retaguarda, pairando como um gás? (...) Poderíamos ser um vapor, soprando onde escolhêssemos. Os nossos reinos estariam na mente de cada homem." (LAWRENCE, 1927, p. 199)

Podemos verificar que todos os elementos caracterizadores enumerados apontam para uma prática artística demasiado centrada no meio (que não é o mesmo que dizer nos meios), enquistando-se por isso num entendimento circular da sua realidade. E mantendo as metáforas marítimas, convém lembrar que para o marinheiro, o universo oferece-se como um círculo e esse círculo esgota-se na condição líquida e fugaz da enorme massa dos oceanos onde não há ponto de fuga. O único foco geométrico é o local onde se encontra o artista, numa lógica concêntrica e irradiadora que se opõe à ocupação indiferenciada e não-hierárquica dos espaços.

Engraçado é que a resposta a esta circularidade se possa encontrar precisamente na recuperação de uma essência nômada que não deixa de se vincular ao espaço liso dos oceanos.

Como vimos, o que liquidou a comunidade de Misson foi a anestesia dos regimes arborescentes. O caráter polimórfico e difuso da máquina de guerra nômada viu-se assim destruída. Também a irredutibilidade da arte deve ser capaz de a defender dos perigos que o fechamento numa nova ficção vanguardista a podem levar. O lugar das vanguardas não é o da transgressão mas antes o de uma permanente crise que ignore as fronteiras entre as coisas. Ou melhor, que escolha um posicionamento transitório (nômada?) capaz de a defender da rigidez cadavérica. A ilusão de liberdade do barco réprobo pode constituir o primeiro passo para o encerramento de quem nele embarque. A imagem escolhida por Deleuze e Guatari do movimento em turbilhão num espaço liso pode ser uma outra forma de formular esta hipótese, pois, "no limite, apenas conta a fronteira constantemente móvel" (idem, p. 455), isto é, uma espécie de linha de variabilidade. As metáforas marítimas da Internet só podem manter a sua validade se forem capazes de escapar às meras relações bipolares entre interior e exterior (ou qualquer outro par que as oposições entre analógico e digital nos possam oferecer), para se fixarem na verdadeira espessura do espaço que vai de uma extremidade à outra, porque a vida nômada é acima de tudo *intermezzo* (idem, p. 471). Hakim Bey (1991) acaba por manifestar, com as suas TAZ (Zonas Autônomas Temporárias), uma hipótese que tem pontos em comum com esta que aqui apresentamos. A tática lúdica do bater e fugir, do desejo de autodissolução e da aposta na volatilidade e impermanência é na realidade uma das formas de ocupar o espaço vazio entre as coisas. Mas essa proposição de Bey afasta-se desta outra quando mantém vivo o mito vanguardista da insurreição. Ao argumentar uma oposição entre uma rede e uma contra-rede no seio da Internet (totalitária e libertária, respectivamente), Hakim Bey mostra-se incapaz de uma revisão crítica dos falhanços das vanguardas históricas (estéticas ou políticas), mantendo a dualidade da norma e do desvio no centro da discussão.

Da mesma forma que o pirata parte para o mar em busca da liberdade para logo descobrir que escolheu um exílio definitivo, também o artista que escolhe estes novos territórios por julgar que aí vai encontrar uma ausência de referentes cartográficos, rapidamente descobrirá a esterilidade do exílio e a prisão de uma circularidade imposta pelo próprio meio. A inocente busca de um espaço liso e sem constrangimentos que, por definição, o rizoma internético promete, revelar-se-á rapidamente como um território extensamente cartografado e incapaz de devolver os frutos de um desejo intenso. Uma das soluções para escapar ao logro romântico de uma transgressão sem retorno será a de ignorar a pulsão erótica por um espaço virgem e inexplorado, para reencontrar o centro da prática artística numa geografia menos palpável e ainda mais instável: o de uma geografia interior. No fundo, recuperando a hipótese de um texto anterior, reclamar para a arte um posicionamento *bioestético* capaz de a aproximar às contingências incontornáveis da própria vida (Leal, 2001), porque a errância é sobretudo coisa interior.

Bibliografia

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: O Poder Soberano e a Vida Nua*, Lisboa, Editorial Presença, 1998 [1995].

BARTHES, Roland. *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1997 [1957].

BASBAUM, Ricardo. "Local gestures, global effects", in *Magnet 1: non-places*, London, inIVA, 2001, p. 4-11.

BEY, Hakim. *TAZ - Zone Autonome Temporaire*, Paris, Éditions de L´Éclat, 2000.

CRUZ, Maria Teresa. "Experiência e experimentação. Notas sobre euforia e disforia a respeito da arte e da técnica", in *Revista de Comunicação e Linguagem nº 25-26*, Lisboa, Edições Cosmos, 1999, p. 425-434.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Felix. *Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1980.

JOHNSON, Charles. *A General History of the Robberies and Murders of the Most Notorious Pirates*, Conway Maritime, 1998 [1724].

LAPOUGE, Gilles. *Os Piratas*, Lisboa, Antígona, 1998 [1987].

LAW, Larry. *The story of Misson and Libertalia*, London, Dark Star Press, 1991 [1980].

LAWRENCE, T. E. *Os Sete Pilares da Sabedoria*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1996 [1927].

LEAL, Miguel. "Um outro orgânico Mutante", in *Miguel Leal: Projecto Bunker (1996-99)*, Coimbra, CAPC, 2001.

MELVILLE, Herman. *As ilhas encantadas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2000.

MERRIER, Jean. *Corsaires et Flibustiers*, Saint-Malo, L'Encre Marine, 1996 [1957].

POGGIOLI, Renato. *The theory of the avant-garde*, Harvard/London, Bellknap Press, 1997 [1962].

QUÉAU, Philippe. *Lo virtual. Virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós, 1995 [1993].

Adriana Varejão | Alejandra Icaza | Beatriz Milhazes | Chelpa Ferro | Courtney Smith | Efrain Almeida Ernesto Neto | Fabian Marcaccio | Franz Ackerman | Gil Heitor Cortesão | Hélio Oiticica | Iran do Espírito Santo Janaína Tschäpe | José Antonio Hernandez-Diez | José Damasceno | Julião Sarmento | Julie Roberts | Leda Catunda | Lia Menna Barreto | Los Carpinteros | Luiz Zerbini | Maurício Dias & Walter Riedweg | Mauro Piva Meyer Vaisman | Nuno Ramos | Rivane Neuenschwander Rosangela Rennó | Saint Clair Cemin | Tiago Carneiro da Cunha | Valeska Soares | Vik Muniz **Galeria Fortes Vilaça**

Rua Fradique Coutinho 1500 | 05416-001 | São Paulo Brasil | T 55 11 30327066 | F 55 11 30970384

galeria@fortesvilaca.com.br | **www.fortesvilaca.com.br**

A seguir publicamos material que documenta o encontro de Anna Bella Geiger com Joseph Beuys ocorrido em Nova York em 1975 — texto e imagens fornecidos pela artista.

Anna Bella Geiger e Joseph Beuys

Introdução da jornalista **Beatriz Schiller**

Joseph Beuys passou três dias em Nova York por ocasião da inauguração de suas exposições em duas galerias da cidade, a Ronald Feldman (Madison e 74th) e René Bloch (Soho). Sua presença dinamiza o que seria uma simples exposição. O encontro de Anna Bella Geiger com Beuys, onde havia algumas outras pessoas, tornou-se um debate em vídeo, filmado por D. Baskind, de aproximadamente duas horas e meia. No encontro, os artistas, de diferentes procedências mas tendo em comum uma atuação artística marcada pelo experimentalismo dos anos 60 e 70, trocaram opiniões acerca de importantes questões da arte contemporânea.

O conceito de Arte que Beuys defende toca na questão da criatividade humana. Sua proposta é de que os homens desenvolvam suas idéias no sentido de modificar, de moldar o mundo, com o intúito de criar, em suas próprias palavras, uma nova "arquitetura social". Para ele a especialização artística viria em segundo lugar. "Arte mais genérica, arte total é o que é relevante nesse mundo necessitado de renovação de conceitos". Beuys crê que a comunicação implica em reciprocidade, em falar e ouvir, reverter posições – é o que ele faz o tempo todo, enquanto seus objetos estão ali para exame. Ele não crê numa única relação entre professor e aluno, mas num intercâmbio de aprendizados. Não crê tampouco na sala de aula tradicional, afirma que o que deveria existir seria uma universidade aberta que incluiria todo e qualquer lugar, desde o parque, o jardim, a casa do amigo. Um ex-aluno seu da Universidade de Dusseldorf, ali presente, protesta quanto à influência que Beuys exerce ou possa exercer sobre a mente dos ouvintes: diz que é muito perigoso. "Pessoas sentam aqui, te ouvem, concordam com você, pois você tem uma forma muito interessante de expor o que pensa, mas eu discordo. Você generaliza demais as coisas. Acho você muito generalizador..." Ao que Beuys retruca: "Sou e quero ser. Há muitos especialistas e, cada qual em sua faixa, fazem seu trabalho... Falta gente que se dedique a uma procura mais global, pois se só houver especialistas, terminaremos com um grande catálogo de fórmulas e ninguém que saiba do global. Se penso em utopias, penso no plano grande. Dentro desse grande plano começam de novo a entrar os detalhes. Sem o primeiro o segundo é vazio. Da mistura dos dois surgem as decisões." O clima é muito interessante e perguntamos se ele considera a arte surgida naquele período, a arte conceitual, como um estado transitório que se tornará também obsoleto a partir do estabelecimento de um novo nível de pensamento.

Joseph Beuys
Royaljom, 1968
tinta sobre papel

Anna Bella Geiger
Sem título, 1965
café, nanquim e bico de pena
35 x 50 cm

(JB) Considero. Só o fato sintomático de se encontrar artistas fazendo arte conceitual mostra a necessidade da busca de um novo conceito. Como as regras dessa arte não são rígidas, encontra-se muita coisa inútil também, sem nenhum sentido. Na verdade muitos artistas que pensam que são artistas trabalhando o conceito, a idéia, são apenas formalistas, isto é, saídos da estrutura formalista, satisfeitos por encontrarem, na verdade, arranjos formalísticos. Muitas vezes encontramos o pensamento da arte conceitual em livros de matemática, ou de lingüística, em desenvolvimentos superiores aos de muitos artistas por aí.

(ABG) E sobre essa idéia de arte total, entrelaçando isso tudo, será depois motivo de outras compartimentações posteriores?

Quando eu falo de ESCULTURA SOCIAL não estou falando contra os especialistas da arte, como os pintores. Digo apenas: você não pode pintar enquanto não inventar a escultura social porque, até então, não será capaz de ter um entendimento total do que é arte. E as pequenas tentativas de transformar a arte tradicional não são capazes de atingir as raízes, a mudança real do comportamento e da sociedade. Body art, minimal art, pop art, apesar de importantes, não podem atingir muito, pois o que deve ser transformado é a própria idéia de arte em si. Durante a transformação, o problema relativo à arte deve atingir os problemas relativos à sociedade. Dessa forma se encontrarão novas

regras e princípios, enquanto o que se verifica agora é uma ação muito individualista e caótica, atividades arbitrárias, como 'tudo é possível'. Aí 'nada é possível'. Essa é a cena do 'mundo artístico' nos últimos tempos.

Gostaria que você especificasse melhor o que entende por 'tudo é possível' e 'nada é possível'?

Veja, eu procuro encontrar o que é relevante. Não quero dizer com isso que seja um produtor de arte. Procuro pelos princípios essenciais. Não critico quem está fazendo arte moderna ou expressionista, mas não estão no meu campo de interesse, pois são incapazes de atingir o problema mais global da sociedade. Esses seres privados estão exercendo atividades reduzidas numa cultura isolada. Minha intenção é caracterizar a efetividade da arte atual.

à esquerda

Anna Bella Geiger
Bocado Azul, 1963
gravura em metal, 35 x 35 cm

Joseph Beuys
Emanator over Felt Form, 1963
tinta sobre papel

Você acha que esses problemas envolvem questões que partem do sistema de arte atual enquanto tal e do modo como estão formadas as relações com o mercado de arte?

Então, "mudar por mudar não basta" é o que sempre repito. Há mudanças interessantes nos fenômenos da arte atual, porém são cada vez mais sem importância, já que não trabalham de nenhum modo para inovar na área mais importante: a organização da raça humana, que é um problema social. Há estruturas democráticas apolíticas que são muitas vezes reacionárias, quando não conseguem provar que o novo fenômeno em escultura, objeto, dança, música etc., trabalha com a efetividade. E como todos os sistemas sabem que o trabalho do artista 'moderno' é reacionário, é dada a ele total liberdade. Não há assim perigos para o sistema. Enquanto se estiver trabalhando apenas com as chamadas 'inovações' na arte moderna, todos os sistemas dirão: Bravo! Adiante!

Você acha que tudo é absorvido?

Acho. E é exatamente o que o sistema tenta obter. Populações de intelectuais trabalhando apenas nessas qualificações e classificações.

O que pode então ser uma ação efetiva?

O mais importante é conversar com todo mundo que tenha interesse em soluções. Portanto, não é um problema do artista, mas da totalidade da cultura. Assim, ao falar do problema do mercado de arte, o que importa não é ele em si, mas o comportamento que se reflete nele, com suas leis e regras falsas. E não é apenas o mercado de arte que deve mudar. Todo mundo é artista. Todos podem moldar e formar o meio-ambiente. É necessário ter consciência do que se faz. Ela não é mais do que a inter-relação entre as coisas. Não posso imaginar alguém no mundo de hoje, inconsciente. Se algo caracteriza a era atual, este algo é a conscientização. Ela se relaciona com as boas ou más condições sociais, porque só os ricos têm chance de desenvolver suas conscientizações. Muitos líderes políticos de hoje estão incapacitados de ver, analisar uma situação pela sua intelectualidade. Pessoas que sentem as necessidades do mundo de forma mais elementar são mais conscientes. Poderiam e deveriam poder participar e falar. Porém, o sistema é inconsciente-intelectual e apenas consciente de interesses egoístas. Essa cegueira é instintiva, faz parte de um comportamento animal, egoísta, que nem é muito moderno... Portanto, esses líderes de que falo são uns inconscientes.

Você acha que os chefes das tribos eram os melhores do grupo, isto é, escolhidos pelo seu nível de excelência?

Eles eram efetivamente os melhores do lugar, mas nem eram escolhidos pelo 'povo', que não era habilitado para isso, não eram conscientes.

Você acha que o povo hoje escolhe os melhores...?

Hoje só pode haver uma seleção democrática porque todos somos conscientes. Porém, quando me refiro ao passado, não elimino a capacidade criativa. Olhando-se para outras culturas podemos notar fantásticos resultados em arte. Em sociedades conscientes, muitas vezes esses resultados são duvidosos, como na assim chamada 'arte moderna'. Veja então a arte dos índios, ou dos babilônios ou dos gregos. Há uma qualidade clara nesta arte. Só que esta arte não resultava do comportamento. Era arte-revelação.

Na sua opinião, o artista deve chegar sempre ainda mais na beira, como numa borda de um precipício ou num fio da navalha?

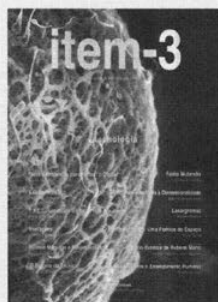
Sim, é isso. Porém, para isso é preciso ter uma outra visão de mundo, que irá nos levar a uma nova realidade. Sem esquecermos também de que tudo que foi feito no passado serve de referência e base. É necessário descompartimentar. Colocar tudo numa coisa só, e daí alargar os reduzidos conhecimentos das diferentes ciências.

Nova York, abril de 1975

imagens **item.6**

capa, p. 01, 02, 03 e 05 Mario Ramiro
p. 07 Nelson Kon; arquivo do Projeto Arte/Cidade
p. 09, 10, 11 e 12 arquivo do Projeto Arte/Cidade Zona Leste
p. 17 Mario Ramiro
p. 19 Marssares
p. 20 e 21 Hélio Oiticica
p. 24 e 25 Wilton Montenegro
p. 29 Anibal Sciarretta
p. 32 Bob Goedewaagen; extraída do catálogo *Hélio Oiticica: Obra e Estratégia, Mostra Rio Arte Contemporânea*, Rio de Janeiro, 2002
p. 35 fornecida pelo artista
p. 36 fornecida pelo artista
p. 37 fornecida pelo artista
p. 38 fornecida pelo artista
p. 41 Fabio del Re
p. 42 e 43 Nina Geiger-Cole
p. 44 e 45 extraídas do catálogo *Vito Acconci*, Kunstmuseum Luzern, Lucerna, 1978
p. 46 e 47 Thomas Florschuetz
p. 48 Wilton Montenegro
p. 51, 52, 53, 54, 55, 56 e 57 fornecidas pelos artistas
p. 58 e 65 fornecidas pelo artista
p. 67, 68, 69 e 71 Paulo Meira
p. 73 Pedro Oswaldo Cruz; extraída do livro *Franz Weissmann*, Espaços da Arte Brasileira, São Paulo, Cosac & Naify, 2001, p. 18
p. 74 e 75 fornecidas pelo artista
p. 76 e 77 Nicolás Guagnini
p. 78 e 79 Beto Felício
p. 80 Vicente de Mello
p. 83 extraída do livro *Yesterday's Tomorrows Past Visions of the American Future*, Joseph J. Corn & Brian Horrigan, editado por Katherine Chambers, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996, ilustração da capa.
p. 87 extraída do livro *Evolution of a New Species Robo Sapiens* Peter Menzel & Faith D'Aluisio, Material Books, Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press, p. 77.
p. 90 extraídas do livro *Wonders and the Order of Nature 1150 1750*, Lorraine Daston & Katherine Park, Nova York, Zone Books, 1998, p. 194.
p. 93 extraída do livro *Evolution of a New Species Robo Sapiens*, Peter Menzel & Faith D'Aluisio, Material Books, Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press, p. 225.
p. 96 e 97 extraída do livro *Yesterday's Tomorrows Past Visions of the American Future*, Joseph J. Corn & Brian Horrigan, editado por Katherine Chambers, Baltimore e Londres, The Johns Hopkins University Press, 1996, p. 97.
p. 101 extraída do livro *Wonders and the Order of Nature 1150 1750*, Lorraine Daston & Katherine Park, Nova York, Zone Books, 1998, p. 188.
p. 103 extraída de suplemento de *The National Geographic Magazine*, março, 1950
p. 105, 106, 107 e 108 Miguel Leal
p. 110 e 111 fornecida pelo artista
p. 112 Miguel Leal
p. 117, 118, 119, 120 e 121 fornecidas pela artista

TEXTOS DE ARTISTAS
edição esgotada

MÚSICA
edição esgotada

TECNOLOGIA
edição esgotada

SEXUALIDADE

AFRO-AMÉRICAS

contato@revistaitem.com.br

LIXO